Dr. Fr. Xav. Haberl,

Magister choralis

MAGISTER CHORALIS.

Theoretisch-praktische Anweisung

zum

Verständnis und Vortrag des

authentischen römischen Choralgesanges,

bearbeitet von

Fr. Xav. Haberl.

Zwölfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit Druckgenehmigung des Hochw. Bischöfl. Ordinariates Regensburg.

Regensburg, Rom & New York.
Verlag von Friedrich Pustet,
Typograph des Heil. Apost. Stuhles.
1900.

Imprimatur.

Ratisbonæ, die 15. Septembris 1899.

Dr. Fr. Xav. Leitner,
Vic. in Spir. Gen.

Vorwort.

Durch die Einheit in der Liturgie die Einheit im Glauben auszusprechen und kundzugeben,[1]) war vor und nach Gregor dem Grossen das Bestreben des römisch-katholischen Kirchenoberhauptes und der Organe desselben.

Wenn im Laufe der Jahrhunderte, teils durch Sorglosigkeit und Unachtsamkeit, teils durch üble Gewohnheiten und eigenwilliges Eingreifen einzelner Personen Störungen und Verschiedenheiten ernstlicher Natur zu Tage traten, so wusste die Auktorität immer die richtigen Mittel und Wege zu finden, um wieder allmählich zur Einheit zu führen.

Als sich vor vierzig Jahren zahlreiche unter einander verschiedene Antiphonarien, Gradualien, Ritualien u. s. w., welche den römischen Choralgesang zu enthalten vorgaben, an den Chorsänger herandrängten, pflegte er sich nach eigener Wahl und Anschauung für die eine oder andere Ausgabe zu entscheiden. Wohnte er aber dem katholischen Gottesdienste in einer anderen Kirche oder Diöcese, oder, bei der Leichtigkeit der modernen Verkehrsmittel, in einem anderen Lande bei, so schien ihm der heimische, ortsübliche Choralgesang wieder fremd und verschieden. Die liturgischen Gebete und Zeremonien fand der Katholik in jeder Kirche seines Glaubensbekenntnisses gleich, nur in den liturgischen Ge-

---

[1]) Joh. Cottonius schreibt im 11. Jahrh. *(Gerb. Script. Tom. II. p. 258): Cum enim constet, quod unus Dominus una fide, uno baptismate, et omnino morum unitate oblectetur, quis non credat, quod idem ex multiplici cantorum discordia, quia non inviti, neque ignorantes, sed voluntarie constrepunt, offendatur?* „Ein Glaube, eine Taufe, Einheit in der Sittenlehre ist dem einen Herrn sicher wohlgefällig. Wer kann also zweifeln, dass Gott durch die so vielfache Zwietracht der Sänger beleidigt wird, wenn dieselben, nicht etwa unabsichtlich oder aus Unwissenheit, sondern mit Vorsatz und aus Eigenwillen von einander abweichen?“

sängen waltete die bunteste Mannigfaltigkeit. Die Folge war, dass der Zweifler entweder den liturgischen Gesang ganz vernachlässigte, oder ihn für eine gleichgiltige, dem Belieben und Geschmacke des Individuums anheimgegebene Modesache zu halten sich gewöhnte, oder bald diesem Gelehrten, bald jener Tradition, bald diesen Errungenschaften der Archäologie und wissenschaftlichen Forschung, bald jener Empfehlung und gepriesenen Ausführung folgen zu müssen glaubte.

Seit Vollendung der authentischen Gesangbücher, in denen die ganze Liturgie der Kirche mit den von ihr festgesetzten Melodien enthalten ist, kann die Einheit mit der römischen Kirche auch im Gesang wieder hergestellt werden,[1]) nachdem sie in den Gebeten und Zeremonien seit dem heiligen Konzil von Trient nach langem Widerstreben und vielen Kämpfen gegen Herkommen und Gewohnheit erreicht war. Die Geschichte dieser Arbeiten und Bemühungen ist teils in §. 2 dieses Lehrbuches, teils in den päpstlichen Breven zu lesen, welche Pius IX. und Leo XIII. in dieser Angelegenheit erlassen haben; das neueste vom 7. Juli 1894 ist S. 239 auch in deutscher Übersetzung mitgeteilt.

Vorliegendes Lehrbuch hat sich zur Aufgabe gemacht, die Art und Weise der richtigen Ausführung der authentischen Choralgesänge auf Grund der Geschichte und Tradition zu lehren.

Auch der Verfasser dieses Lehrbuches, das 1864 zum erstenmal erschienen ist, war bis zur vierten Auf-

---

[1]) Der französische *Canoniste contemporain* schrieb im Juniheft 1880: „Den Musikern fällt die Aufgabe zu, die Gesänge, welche die zuständige Auktorität für den liturg. Gesang vorschreibt, zu exekutieren. Es ist auch vom Standpunkt der Ästhetik aus keineswegs notwendig, für den Gesang und für die Dichtung der Hymnen und Antiphonen die höchstmögliche Vollkommenheit zu besitzen, dieselbe ist nur im Himmel zu erwarten. Sollen die Gesänge des 10. und 11. Jahrhunderts deshalb wieder eingeführt werden, weil sie alt sind? Keineswegs. Die Auktorität des hl. Stuhles wird immer, wie in der Kirchendisciplin überhaupt, so auch im legitimen Gesange die entscheidende Stimme haben."

lage (1873) der brennenden Frage schwankend gegenüber gestanden und glaubte durch gewissenhafte Benützung auftauchender Privatansichten und Herbeiziehung verschiedener Lesearten jedem etwas bieten zu sollen; musste aber die Erfahrung machen: „Um gerade so zu sein, wie jeder uns haben möchte, dürften wir eben gar nicht sein.“ [1])

Seitdem die Authentizität der römischen Gesangsweisen feststeht, konnte man nicht mehr zweifeln, dass nur die oberste kirchliche Auktorität zur Einheit im Gesange führen und den Hader der um die besten Melodien und über die rechte Art des Vortrages streitenden Parteien, der heute mehr als je entbrannt ist, zum Schweigen bringen kann. [2])

Die Notenbeispiele dieses Lehrbuches sind also ausschliesslich den typischen Ausgaben der authentischen römischen Choralbücher entnommen, sowohl als Illustrationen der theoretischen Darlegungen, als auch für den Unterricht und die Gesänge des Priesters und der Kleriker.

Auch in dieser zwölften Auflage sind mannigfache Verbesserungen in jedem Paragraph, nützliche Zusätze und zweckdienliche neue Bemerkungen, welche sich auf geschichtliche, archäologische oder liturgische Materien [3]) beziehen, eingefügt worden; denn ein „Lehrbuch“ [4]) lässt sich immer vervollkommnen.

---

[1]) Deutinger in der Vorrede zum „Princip der neuen Philosophie“.

[2]) Guido von Arezzo schreibt (bei *Gerb. l. c. Tom. II, 20): Illud præterea scire te volo, quod in morem puri argenti omnis cantus quo magis usitatur eo magis coloratur, et quod modo displicet, per usum, quasi lima politum, postea collaudatur.* „Das möchte ich dir einprägen, dass jeder Gesang gleich dem Silber um so reiner und glänzender wird, je mehr man denselben einübt. Was anfänglich missfällt, wird Beifall finden, wenn es durch öfteren löblichen Gebrauch gleichsam gefeilt worden ist.“

[3]) Die Citate über die Entscheidungen der Ritenkongregation wurden nach der *Collectio authentica S. R. C.* gemacht. Die Neumentabellen S. 233 sind mit Auswahl dem Werke „les mélodies grégoriennes“ des Dom Pothier entnommen.

[4]) Vom *Magister choralis* bestehen Übersetzungen in englischer, französischer, italienischer, ungarischer, polnischer und spanischer Sprache, welche beim Verleger der deutschen Ausgabe zu beziehen sind; Über-

Durch kurze Angabe reicher Litteratur ist dem reiferen Leser Gelegenheit gegeben, sich genauer über die diesbezüglichen Materien zu unterrichten. Man kann nur wünschen, dass sich die Priester und Kleriker recht eingehend mit allen Schriften und Studien über diese Materie beschäftigen, dann werden sie mit dem Unterzeichneten im Angesichte der widersprechendsten Resultate und fortdauernden Kämpfe zur Einsicht gelangen, dass nur die kirchliche Auktorität ein entscheidendes Urteil über die Form des liturgischen Gesanges mit siegreichem Erfolg geben kann. Dieselbe hat aber bereits entschieden und erklärte sich für eine Redaktion, welche teils der Verständlichkeit des heiligen Textes mehr Rechnung trägt, als die verschiedenen „archäologischen Lesearten", teils den liturgischen Gesang nicht bloss zur Domäne ausgewählter Sängerkünstler macht, sondern jedem Sangeskundigen die Möglichkeit gibt, nach Wunsch und Willen der Kirche das Lob Gottes zu verkünden.

Durch Anwendung verschiedener Schriftarten wollte in vorliegendem Lehrbuch das Notwendige vom Nützlichen unterschieden werden, um auf diese Weise den Unterricht in Lehrerseminarien oder für nicht humanistisch gebildete Sänger zu erleichtern.

---

tragungen in böhmischer und portugiesischer Sprache sind nahe bevorstehend.

Regensburg, am 15. Aug. 1899.

Dr. **Fr. Xav. Haberl,**
Direktor der Kirchenmusikschule.

MAGISTER CHORALIS.

§. 1. Begriff des Chorals.

Der römische Choral oder der gregorianische Gesang ist die dem Gottesdienste der römisch-katholischen Kirche eigentümliche Musikgattung. Die Melodien (Tonverbindungen) desselben bewegen sich in den diatonischen Haupttönen (s. §. 5); sie werden einstimmig *(unisono)*, ohne genau abgemessenes Zeitmass, jedoch im Rhythmus der Sprache vorgetragen. Daraus folgt, dass diese Tonverbindungen nach Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, sowie in den Graden der Stärke wechseln, wie jeder Sprachvortrag (Sprachmelodie).

Dieser Gesang der römischen Liturgie heisst *cantus gregorianus,* weil der heil. Kirchenlehrer Gregor I., der Grosse (Papst 590—604), die zu seiner Zeit vorhandenen Gesänge verbessert und vermehrt hat *(monumenta patrum renovavit et auxit)*.

Er heisst „römisch", weil er vom Mittelpunkt der kath. Christenheit ausgegangen ist. Auch heute noch besteht Rom für diejenige Form des gregorianischen Gesanges, welche die vom Papste für Liturgie speziell eingesetzte Kongregation der hl. Riten approbiert hat, auf der Bezeichnung „römischer Choral", — im Gegensatz zu den in verschiedenen Ländern, Diöcesen oder Orden üblichen und geduldeten Gesangsweisen. Selbstverständlich steht es allein dem Papste zu, die römische Liturgie und somit auch einen wesentlichen Bestandteil derselben, den Choral, nach Bedürfnis zu ändern, neu zu bilden oder eine Reform desselben gutzuheissen.

Der Name „Choralgesang" stammt aus der Zeit, als noch die im Chor (Presbyterium) versammelte Geistlichkeit — der höhere und niedere Klerus mit den Chorknaben — das kirchliche Officium absang. Der in den protestantischen Kirchen übliche „Choral" unterscheidet sich nach obiger Definition wesentlich vom „römischen Choral". Auch die Anschauung, „jeder nicht mit Orgel oder Instrumenten begleitete Kirchengesang, also auch Kompositionen im Palestrinastile seien Choralgesänge", muss als eine Begriffsverwirrung bezeichnet werden; s. §. 2, S. 9.

§. 2. Abriss seiner Geschichte.

Der Gesang bei der Feier der gottesdienstlichen Geheimnisse bildete sich in den ersten christlichen Jahrhunderten allmählich durch Benützung der hebräischen Singweisen und gewiss auch unter Einfluss der griechischen Musiklehre und Kunst zu bestimmterer Gestalt aus. Den Psalmenlesungen, Responsorien, Gesängen, Gebeten, welche aus dem alten Testamente in den jüdischen Synagogen üblich waren, wurden die Lesungen aus den Schriften des neuen Testamentes beigefügt.

Die drei Jahrhunderte der Verfolgung erschwerten eine gleichmässige Ausbildung der Liturgie, sowie die Einheit im Gesange.[1]) Im vierten Jahrhundert sind vier Hauptliturgien zu unterscheiden: die syrische, alexandrinische, römische und gallikanische.[2]) Im Abendlande bestanden die gallikanische und römische Liturgie; nur die letztere kann in diesem Lehrbuche in Betracht kommen, besonders da dieselbe seit dem 5. Jahrhunderte [3]) auch in jenen Ländern zur Einführung kam, welche sich bis dahin der gallikanischen Riten bedient hatten.

Anmerkung. „Gleich in den Anfängen der christlichen Zeiten sehen wir die Elemente aus Palästina und aus Hellas wie zwei Ströme zusammen- und ineinanderfliessen. Von der *Musica sacra* der Hebräer holte sich die Musik des Christentums die Heiligung, von der Tonkunst der Griechen holte sie sich die Form, Gestalt und Schönheit." [4])

„Die Kirche hielt an den Sangesweisen des Tempels, welche schon ob der Erinnerung an Christus und die Apostel nicht der Vergessenheit anheimgegeben werden konnten, fest; die hebräische Psalmodie musste die Grundlage alles christlichen Gesanges bleiben

---

[1]) „Facies non omnibus una, nec diversa tamen"; (die Riten) hatten nicht alle die nämlichen, aber ähnliche Züge.

[2]) Siehe Dr. Ferd. Probst, Liturgie des 4. Jahrh. und deren Reform; Duchesne, Origine du culte chrétien; Dr. Thalhofer, Handbuch der kath. Liturgik

[3]) Das sogen. *Sacramentarium Leonianum* stellt die älteste römische Liturgie bis Leo I. († 461) dar; ihm folgt das *Sacramentarium Gelasianum*, so genannt von Papst Gelasius I. († 496).

[4]) Ambros, Gesch. der Musik, I. B., 1. Aufl., S. 196; 2. Aufl., S. 407

und prägte diesem im ganzen und im einzelnen für alle Zeiten seinen spezifischen Charakter auf. Anderseits nahm die Kirche wie die Sprache und die übrigen Künste, so auch die griechische Musik, die Theorie ihrer Tonarten, ihr diatonisches[1]) Klanggeschlecht mit Ausschluss der übrigen, ihr Gesetz des reicheren Melodienbaues, zugleich in ihren Dienst und bildete aus diesen beiden Elementen sich ihre eigene christliche Musik. Sie bewahrte so einerseits die hl. Tradition, die sie mit ihrem höheren Inhalte nur vollendete, anderseits gab sie ihr eine universelle und den neuen Christen zugänglichere Form. Mit Begeisterung wurde die Kirchenmusik von den ersten und grössten Vätern des Morgen- und Abendlandes gepflegt und gefördert, mit der Erweiterung der Liturgie gleichfalls erweitert, bald von eigens dazu bestellten Sängern auch für eine kunstgemässere Ausführung gesorgt und an vielen Orten bereits sehr frühe eine eigene Gesangschule errichtet."

„Im Morgenlande waren es besonders die Heiligen Ignatius von Antiochien, Athanasius, Ephrem der Syrer und Basilius, welche für die Pflege des kirchlichen Gesanges sich grosse Mühe machten; im Abendlande aber vor allen der hl. Ambrosius von Mailand (374—397). Über die Beschaffenheit der eigentlich ambrosianischen Gesänge ist so viel sicher, dass viele derselben auch für den gemeinsamen Vortrag der Gläubigen berechnet waren. Es waren Wechselgesänge in kurzen, melodischen Sätzen (z. B. *Te Deum*), Hymnen in einfachen aber metrisch lebhaften Weisen (z. B. *Æterne rerum Conditor, Creator alme siderum* u. ähnl.), Responsorien mit bewegten und durch Wiederholungen geläufigen Acclamationen und Antiphonen für die Psalmen im Doppelchore. Der kunstvollere, nur von Kantoren auszuführende Gesang war aber durch diese grössere Pflege des Volksgesanges nicht beschränkt, noch weniger ausgeschlossen und wesentlich von dem der Gesamtkirche in nichts verschieden . . . .[2]) Die Gesangsweise der mailändischen Kirche verbreitete sich mit ihrer Liturgie bald weithin nach Gallien, Spanien und andere Länder."[3])

Der hl. Papst Cœlestin (422—432) verordnete, dass die 150 Psalmen Davids vor dem hl. Messopfer in wechselnden Doppelchören (antiphonartig) gesungen wurden, verteilt

---

[1]) „Diatonisch" heisst das Tongeschlecht, in welchem fünf ganze und zwei halbe Töne so verteilt sind, dass letztere bei Aufeinanderfolge von vier Tönen (Tetrachord) an 1., 2. oder 3. Stelle sich vorfinden. Das chromatische Tongeschlecht (Folge von zwei halben Tönen) und das enharmonische (Einfügung von Vierteltönen) blieben unberücksichtigt. F. X. H.

[2]) Die neuesten Studien siehe im 5. Bande der *Paléogr. musicale* über einen ambrosian. Codex aus dem britischen Museum. F. X. H.

[3]) Jakob, die Kunst etc., S. 414.

auf eine ganze Woche;[1]) dadurch war der Anfang des geordneten Breviergebetes gegeben.[2]) Der hl. Benedikt († 543) hatte in seiner Ordensregel dem Gesange bei den Tageszeiten besondere Sorgfalt zugewendet. (Regula S. Benedicti cap. IX.)

Durch den hl. Papst Gregor (590—604), dessen *Sacramentarium Gregorianum* die Grundzüge des heutigen römischen Messbuches enthält, wurden die bisher zerstreuten christlichen Gesänge zu einem einheitlichen Ganzen gesammelt. Für die vom Papste mit dem römischen Klerus abgehaltenen Gottesdienste in den Stationskirchen stellte er die Liturgie im *liber Antiphonarius*[3]) (Buch der Antiphonen oder Wechselgesänge) zusammen; die bei den Kirchen befindlichen Benediktinermönche hatten vorzüglich das Stundengebet (die Psalmodie) zu pflegen. Zur Durchführung seiner Reform errichtete er nach den Berichten des Johannes Diakonus[4]) († v. 882) eine eigene Sängerschule zu Rom, in welcher er persönlich lehrte. Aus dieser Schule sind auch durch die Benediktinerklöster die Lehrer des römisch-liturgischen Gesanges für das ganze Abendland und besonders für England (596 durch den hl. Abt Augustin) hervorgegangen.

Anmerkung. Der erste *Ordo Romanus*, in den Hauptzügen von Gregor I. stammend und Ende des 8. Jahrh. umgearbeitet, spricht von zwei Gesangbüchern, dem *Cantatorium*, welches vor den Zeiten

---

[1]) Siehe Liber pontificalis, ed. Duchesne, 1. Band, S. 231.

[2]) Siehe Lib. pontif. I, 89 u. 230. Gevaert, „La mélopée antique" und P. U. Kornmüller im kirchenmus. Jahrbuch 1897, S. 96.

[3]) Mittelalterliche Schriftsteller bedienen sich des Ausdruckes *Antiphonarius cento*. Nach Du Cange (*Glossarium*) schreiben Rupert von Deutz, die Reichenspeigerchronik zum Jahre 591 und Radulph von Diceto († 1210): *Gregorius ... Antiphonarium regulariter centonizavit.* Das Wort *centonizare* bedeutet *ex variis libris describere, excerpere*, „aus verschiedenen Büchern zusammenstellen und Auszüge machen."

[4]) Er hatte den Beinamen „Hymonides", war Mönch auf Monte Cassino und erhielt von Papst Johann VIII. (872) den Auftrag, das Leben des hl. Gregor d. Gr. zu schreiben. Unter Benützung von Aktenstücken aus den römischen Archiven verfasste er dasselbe in vier Büchern und bemerkt Lib. II., cap. 6, von der musikal. Tätigkeit Gregors, dass derselbe „vieles gestrichen, weniges abgeändert, manches beigefügt habe" (*multa subtrahens, pauca convertens, nonnulla adjiciens*).

des heiligen Gregor dem Diakon als Vorlage für den Gesang des Graduale und ähnlicher Einzelgesänge diente, und dem *Antiphonarium*, das die Introiten, Offertorien, Communionen, Antiphonen enthielt und von der *schola cantorum* gebraucht wurde.[1]) In dieser Schule wurden die für den geistlichen Stand bestimmten Knaben schon von früher Jugend an unterrichtet. Dieselbe führte vor Gregor den Namen *schola lectorum* und war die Vorstufe für die Diakonen,[2]) von denen schöne Stimme und Fertigkeit im Solovortrage des Graduale gefordert wurde. Gregor nahm im römischen Konzil von 595 den Diakonen diese zu Missbräuchen ausgeartete Funktion ab;[3]) vom 7. Jahrh. an verliessen die Knaben und Jünglinge vor der Akolythenweihe die *schola cantorum.*[4])

Ob sich Papst Gregor einer Buchstaben- oder Neumenschrift (Punkte, Accente u. s. w.) bediente, ist ungewiss; sicher aber ist, dass die vor dem ersten Jahrtausend angewendeten Tonzeichen nicht zur Fixierung der Intervalle ausreichten. Diese unbestimmte[5]) Notenschrift und die daraus entstehende Notwendigkeit mündlicher Überlieferung verursachte daher schon nach wenigen Jahrhunderten Verbesserungen und, mit der Ausbildung der Liturgie, auch Zusätze und Veränderungen.

Im 7. Jahrh. schickte Papst Vitalian (657—672) den gesangkundigen Theodor mit Genossen als Erzbischof nach Canterbury;[6]) 679 unterrichtete der römische Sänger Johannes die englischen Mönche und Kleriker.

---

[1]) Papst Honorius I. (625—640) fügte den Stationen Gregors eine neue an allen Samstagen bei.

[2]) Rossi, Bulletino 1883, pag. 19, sowie Haberl, 3. Heft der Bausteine für Musikgeschichte.

[3]) Duchesne, Origine, pag. 162.

[4]) Duchesne, Lib. Pontif. Tom. I. p. 322, 377; Tom. II. 86.

[5]) Sed cantus adhuc per hæc signa (*neumata*) minus perfecta, nec per se quisquam eum potest addiscere, sed oportet, ut aliunde audiatur et longo usu discatur, et propter hoc hujus cantus nomen *usus* accepit: „Niemand kann mit diesen unvollkommenen Zeichen (Neumen) den Gesang aus sich selbst erlernen, er muss ihn vielmehr von andern hören und durch viele Übung lernen; deshalb erhielt dieser Gesang den Namen *usus* (Übung durch öfteren Gebrauch).“ Joh. de Muris in Gerbert, Scriptores, Tom. III. p. 202.

[6]) Thimus glaubt (Harmonikale Symbolik I, 252), dass nicht nur eine neue Korrektur der liturg. Melodien, sondern auch eine kunstvolle Vortragsweise den Verbesserungen Vitalians zu Grunde gelegen habe.

Von Leo II. (682–683), dessen musikalische Kenntnisse der *Liber pontificalis* mit den Worten rühmt: „Cantilena ac psalmodia præcipuus et in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus" (im Gesange der Melodien und Psalmen ragte er hervor, und im Vortrage derselben war er durch genaueste Übung geschult), erzählt das römische Brevier unter dem 28. Juni: „er habe die hl. Hymnen und Psalmen der Kirche neuerdings verbessert (ad concentum meliorem reduxit)."

Als 716 der Mönch Winfried, der heil. Bonifacius, mit seinen Begleitern der germanischen Welt das Evangelium brachte, wurde dieselbe wie mit der römischen Liturgie bekannt, so auch im römischen Gesange unterrichtet. Papst Zacharias (741–752) ermunterte den Apostel der Deutschen, mit der im Frankenlande verbreiteten gallikanischen Liturgie zu brechen.[1])

Papst Paul hatte um 760 ein *Antiphonarium* und *Responsoriale* an König Pipin gesendet; aber erst durch die energischen Bemühungen Karls des Grossen, der sich eigens an Papst Hadrian gewendet hatte, wurde im fränkischen Abendlande Annäherung an die römischen Singweisen bewirkt.[2])

Die römischen Sänger Petrus und Romanus kamen 790 mit „authentischen Abschriften" des gregorianischen Antiphonars ins Frankenland. Petrus gründete eine Schule in Metz, Romanus aber war erkrankt und blieb im Kloster St. Gallen zurück.[3]) Zu dieser Zeit entstanden in Deutschland und Frankreich, besonders an den Klöstern und Kathedralen, berühmte Schulen, durch welche täglich, zu allen Stunden, in Hunderten von Kirchen das Lob Gottes beim

---

[1]) Duchesne, Origine, p. 96.

[2]) Das Antiphonar Gregors ist ebensowenig erhalten als die authentischen Abschriften, die unter Pipin und Karl dem Grossen in das fränkische Reich gelangten. Thalhofer-Ebner, Liturgik, I. B., S. 44.

[3]) Siehe P. Anselm Schubigers Sängerschule von St. Gallen. Über die „Romanusbuchstaben" von a—t (g, v, x, y, z sind nicht benützt) als Vortragszeichen siehe die ausgezeichnete Studie im 4. Bande der Paléogr. musicale.

heil. Opfer und bei den kanonischen Tagzeiten verkündet wurde.[1]) Besondere Sorgfalt verwendete man in diesen Schulen auf den Psalmengesang. Jeden Tag wurde den Schülern ein Abschnitt des Psalters erklärt; dann erst wurden sie zum Chor- und Kunstgesang zugelassen.[2])

Anmerkung. „Das berühmte älteste Antiphonar der Stiftsbibliothek von St. Gallen, welches vielfach als das ursprüngliche des römischen Sängers Romanus vom Jahre 790 galt, reicht kaum über das 10. Jahrh. hinauf. Diesem und dem folgenden Jahrh. gehört eine Anzahl anderer wertvoller Handschriften des Antiphonars in der genannten Bibliothek an. Überhaupt sind Antiphonarien des 10. und der folgenden Jahrhunderte, reich mit alter Notenschrift (Neumen) versehen, noch sehr zahlreich erhalten, und man darf annehmen, dass dieselben der Hauptsache nach die zu Ende des 8. Jahrh. in das fränkische Reich gelangten Abschriften mehr oder minder getreu repräsentieren." [3])

Fr. Aug. Gevaert kam auf Grund seiner Studien über die altgriechische Musik und den lateinischen Kirchengesang[4]) zur Ansicht, die noch vorliegenden Neumenhandschriften seien nur Kopien der Gesänge, welche von den griechischen Päpsten, die am Ende des 7. und im Anfange des 8. Jahrh. (zwischen 680 und 750) den päpstlichen Stuhl einnahmen, ihre definitive Gestalt erhalten haben. Der Jesuitenpater A. Dechevrens und der Musikgelehrte G. G. Houdard versuchen seit 1897 darzutun, dass die in den Manuskripten des 9. und 10. Jahrh. uns erhaltenen Gesänge in mensurierter Weise, also taktartig, je nach der Gestalt der Neumenzeichen, vorzutragen seien.

Solange die in neuerer Zeit mit besonderem Eifer betriebenen historischen Studien über die Liturgie vor dem Jahre 1000 nicht zu bestimmteren Resultaten führen, kann auch die Ansicht nicht festgehalten werden, dass die Neumenhandschriften des 9. Jahrhunderts eine getreue und unveränderte Abschrift der Gesänge des hl. Gregor seien. So viel ist gewiss, dass die römischen Päpste jener Zeit in jedem Jahrhundert dem liturgischen Gesang ihre Sorge weihten,

[1]) Siehe Dr. Ant. Walter im kirchenmus. Jahrbuch 1887, S. 41, und P. Utto Kornmüller, „Geschichte der Kirchenmusik in Deutschland um das 1. Jahrtausend" im kirchenmus. Jahrb. 1894, S. 5—22.

[2]) P. Walafried Strabo († 849) in Patrol. lat. 113. B. 9.

[3]) Thalhofer-Ebner, Liturgik, I. B., S. 44.

[4]) *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* und *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine.*

denselben vermehrten, verbesserten oder umänderten, also das Beispiel des grossen hl. Gregor nachahmten, so dass die römische Liturgie sich den Zeitverhältnissen anschmiegt, während die übrigen Liturgien gleichsam erstarrten und sich nicht mehr organisch weiter entwickelten.

Guido von Arezzo[1]) führte in der ersten Hälfte des 11. Jahrh. die von dem Flamländer Hukbald von S. Amand († 930) bereits angedeutete Erfindung von Linien, zur Festsetzung und Benennung der einzelnen Töne, systematisch durch und bewirkte so einen grossen Umschwung im Kirchengesang. Auch Papst Johann XIX. († 1033) war von diesen Erfolgen aufs höchste befriedigt.[2])

Eine Menge von Theoretikern beschäftigte sich vom 9. bis 15. Jahrh. mit Erläuterungen des Tonsystems und mit Regeln für Gesangunterricht, Tonarten, Rhythmus u. s. w.[3]) Die Musik wurde nun auch zur Wissenschaft; die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges aber wirkte auf den Vortrag nicht unwesentlich ein.

Anmerkung. Schon im 9. und 10. Jahrh. hatte man angefangen, die Choralmelodien in Quarten, Quinten und Oktaven, und zwar im *motus rectus,* durch eine zweite Stimme zu begleiten. Im 11. Jahrh. erweiterte sich diese Begleitung in der Weise, dass auch Terzen zugelassen wurden und das Organum auf einem Tone liegen blieb, während sich die Melodie bewegte *(motus obliquus),* oder dass beide Stimmen in Gegenbewegung *(motus contrarius)* fortschritten. Im 12. Jahrh. wurde die Diaphonie *(Discantus)* ausgebildet, besonders in Kadenzen am Ende der Abschnitte und Sätze unter Ausschluss der Quarte und mit Anwendung der Quinte und Terz.[4]) In all

---

[1]) P. Germ. Morin, O. S. B., hat 1888 die Meinung verteidigt, dass Guido im Kloster St. Maur des Fosses bei Paris erzogen worden, also Franzose gewesen sei, widerrief jedoch 1895 seinen Irrtum. Nach U. Chevalier war Guido um 990 in Arezzo geboren, zuerst in Pomposa Benediktiner, dann in Avellano Camaldulenser und starb am 17. Mai 1050.

[2]) Siehe die Werke Guidos in Gerbert, Script. Tom. II. p. 1—60.

[3]) Einen Auszug sämtlicher Theoretiker des Mittelalters verfasste P. U. Kornmüller im kirchenm. Jahrb. 1886—1889. Die hauptsächlichsten Namen sind: Remigius von Auxerre, Notker, Hukbald, Regino von Prüm, Oddo, Guido, Berno, Wilhelm v. Hirschau, Joh. Cottonius, hl. Bernhard und seine Schule, Joh. de Garlandia u. s. w.

[4]) Siehe Dr. Riemann, „Geschichte der Musiktheorie"; über Fauxbourlon besonders S. 141 flgde., sowie Mus. s. 1890, S. 20.

diesen Begleitungsarten wurde die Choralmelodie *cantus firmus* (ital. *canto fermo*, fester Gesang) genannt, im Gegensatz zu den übrigen kontrapunktierenden [1]) Stimmen. Begreiflicherweise wurde durch solche Begleitung der rhythmische Fluss der Choralmelodie ausserordentlich gehemmt, ja gänzlich zerstört. Man hatte sich bald so sehr an diese „Mehrstimmigkeit" gewöhnt, dass man den gregorianischen Choral nur mehr mit dem Namen *cantus planus* (gleicher Gesang, franz. *plain chant*) bezeichnete.

Vom 13. bis 15. Jahrh. entstand die Polyphonie,[2]) welche im 15. Jahrh. durch Wilhelm du Fay († 1474 in Cambrai) und seine Nachfolger in rhythmischer Beziehung weiter ausgebildet wurde und im 16. Jahrh. als Kunst ihren Höhepunkt erreicht hat durch Giovanni Pierluigi da Palestrina *(Joannes Petraloysius Prænestinus,* 1526 zu Palestrina geb., gest. zu Rom 2. Febr. 1594). Die Komponisten entnahmen ihre Themata für Messen und Motetten noch grösstenteils dem gregorianischen Choral, indem sie denselben einer Stimme in gleich langen Tönen, aber auch in gemischter Notation, übergaben. Im 16. Jahrh. begnügte man sich mit kürzeren, aus dem liturgischen Gesange entlehnten Motiven, bis im 17. Jahrh. auch diese Praxis verschwand und die mehrstimmigen Kirchenkompositionen immer mehr dem individuellen Geschmack und der Verweltlichung anheimfielen, nachdem sie sich vom liturgischen Kanon des gregorianischen Choralgesanges losgelöst hatten. Für die richtige Aufführung der polyphonen Werke des 16. Jahrh. ist also die Kenntnis der freien Rhythmik des gregorianischen Chorals unumgänglich notwendig. Dr. Karl Proske († 20. Dezember 1861) schreibt deshalb im Vorworte zum 1. Bande seiner *Musica divina:* „Die allgemeine Basis und Brücke zur Auffassung und Darstellung der kontrapunktischen Werke der alten Kirchenkomponisten ist der gregorianische Gesang. Wollte man durch Vermittlung und Akkommodation den älteren Werken auf umgekehrtem Wege von der

---

[1]) Der Name Kontrapunkt stammt ebenfalls aus dieser Zeit. Die Note hiess *punctus* oder *punctum*, woraus sich der Name *contrapunctus* (*m*) für die gegen die vorhandene Melodie gesetzten neuen Melodien bildete. —

[2]) In der Mehrstimmigkeit ist zwischen Homophonie, wenn die einzeinen Stimmen eine Melodie bloss harmonisch begleiten, und zwischen Polyphonie zu unterscheiden. Im polyphonen Satze bewegen sich die einzelnen Stimmen frei und selbständig, bilden aber dennoch in ihrer Vereinigung ein harmonisches Ganze. Dante († 1321) schildert das Wesen dieser Vielstimmigkeit mit den schönen Versen (Paradies, 8. Ges. V. 16 seq.):

> „Und wie man Funken sieht in einer Flamme,
> Und wie man unterscheidet Stimm' in Stimme,
> Wenn eine feststeht, eine kommt und gehet,
> So sah in diesem Licht ich andre Leuchten
> Im Kreis sich drehen, mehr oder minder eilend."

modernen Kunst aus Eingang gewinnen, so würde man gänzlich das Ziel verfehlen und für jeden Schritt vorwärts um zwei Schritte rückwärts getrieben werden."

Nach Verlauf des 12. Jahrh. waren die verschiedenen neumatisierten Codices (Handschriften) in die immer deutlicher und grösser sich entwickelnde Choralnotenschrift umgeschrieben. Das Resultat dieser Übersetzungen jedoch war nach dem Orte, an dem sie geschahen, ein verschiedenes, weil die Möglichkeit der abweichenden Auffassung und Überlieferung der Neumenzeichen bereits im 11. Jahrhunderte zu verschiedenen Gesangsweisen und Tonarten ein und desselben Textes geführt hatte, je nach dem Unterricht, den die Sänger an Kloster- und Domschulen genossen.[1])

Der gregorianische Gesang ist trotz der Wandlungen, welche er im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat, von der römischen Kirche stets als die eigentlich liturgische Kirchenmusik anerkannt worden; die Kürzungen und Abänderungen gingen Hand in Hand mit den Veränderungen in den liturgischen Büchern überhaupt und mit den Zeitverhältnissen, welche für den öffentlichen Gottesdienst gedrängtere Ausdehnung der Gesänge sowohl von seiten der Hörer als der Ausführenden erheischten.

Anmerkung. Die Fortschritte in der polyphonen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, die Bildung von Sängerchören, welche sich vorzugsweise mit Ausführung der mehrstimmigen Vokalwerke beschäftigten, den Vortrag des Chorals in den täglichen Konventsämtern und beim *Officium divinum* aber den weniger gebildeten Choralisten überliessen, hat dem guten Vortrage des eigentlichen Kirchengesanges ausserordentlich geschadet. Verschiedene Meister, z. B. Heinr. Isaac, Mat. Asola, Blas. Amon, Cost. Porta u. a. komponierten auch die Introiten, Gradualien und Communionen der Hauptfeste des Kirchenjahres für mehrere Stimmen, wenn auch unter

[1]) Kirchenm. Jahrb. 1890. S. 93, schreibt P. U. Kornmüller gegenüber den Versuchen, aus den Manuskripten die Urmelodien Gregors wiederherzustellen: „Es ist eine verkehrte Logik, aus der Übereinstimmung der notierten Manuskripte und der blossen Ähnlichkeit mit den neumierten den Schluss ziehen zu wollen, dass dies der vollgültigste Beweis für die Identität der beiden Gattungen von Manuskripten sei . . . Die Behauptung, dass die notierten Melodien die getreue Übertragung der neumierten Gesangstücke und also die echt gregorianischen seien, kann nicht als richtig anerkannt werden."

Einfügung der Choralmelodie in einer Stimme als *cantus firmus*, so dass der Choralgesang meist nur auf die Psalmodie, die Antiphon, den Hymnus und auf die Konventsämter an Stifts- und Klostenkirchen beschränkt war. Mangelhafter und ungenügender Vortrag führte allmählich Verachtung und Vernachlässigung desselben herbei, so dass der altehrwürdige Gesang schwer unter diesen Unbilden leiden musste. Neues Leben in der Kirche Gottes und die grossartigen Reformen des 16. Jahrhunderts kamen auch dem liturgischen Kirchengesang zu gute.

Die römische Kirche betrachtete stets den Choral als den ihr eigenen Gesang, wahrte sich und übte das Recht, die Änderungen im *Missale* und *Breviarium* auch auf den gregorianischen Choral auszudehnen, und publizierte die liturgischen Bücher nie ohne denselben. Da nach den Beschlüssen des Trienter Konzils, deren päpstliche Bestätigung durch Pius IV. 1564 erfolgte, die beiden Hauptwerke der kathol. Liturgie, das Brevier und Missale, durch eigene Kommissionen herausgegeben worden waren, entwickelte sich in Rom am Ende des 16. Jahrhunderts ein neuer Eifer für Herstellung der Liturgie und des kirchlichen Ritualgesanges.

1582 erschienen das *Directorium chori*, 1587 der *Cantus ecclesiasticus officii maj. hebd.*, 1588 die *Præfationes in cantu firmo* von Guidetti unter dem Beirate Palestrinas und den Auspizien Gregors XIII. und Sixtus' V., in den Jahren 1614 und 1615 das *Graduale Romanum* aus der mediceischen Officin, dessen 1. Band eine Arbeit Palestrinas ist, die bereits 1594 von der Ritenkongregation approbiert worden war,[1]) während das Ganze von den Schülern Palestrinas, Felice Anerio und Franc. Suriano, druckfertig hergestellt wurde. 1614 wurde das *Rituale Romanum* auf Befehl Pauls V. neu herausgegeben, 1611 ist ein vollständiges *Antiphonarium Romanum* in zwei Foliobänden bei Joachim Trognäsius in Antwerpen erschienen. Die Hymnen, welche Giov. Pierluigi da Palestrina im Jahre 1589 mehrstimmig publiziert hatte, wurden auf Befehl Urbans VIII. 1644 mit Beifügung des gregorianischen Chorals nach der neuen Textrevision aufgelegt.

Pius IX. endlich verordnete im Jahre 1868 eine neue Bearbeitung sämtlicher Choralbücher, für welche auch die

---

[1]) Siehe die Studie in Mus. sacra, Regensburg, 1894, Nr. 2 und erweitert als Broschüre in italien. Sprache: Haberl, „Giov. Pierluigi da Palestrina e il Grad. Rom. officiale dell' *editio Medicæa*", sowie den Anhang zu diesem Lehrbuche.

Gesänge aller Feste, mit denen die Liturgie seit dem 17. Jahrhundert bereichert worden ist, neu hergestellt werden sollten. Er übertrug diese Arbeit der Sacror. Rituum Congregatio,[1]) die mit Beistimmung des Papstes eine Kommission von fünf sachverständigen Männern ernannte. Dieselben stellten die Grundsätze der römischen Gesangsweise fest, wie sie seit dem Trienterkonzil angebahnt, aber noch nicht einheitlich und konsequent durchgeführt waren, und prüften die vorgelegten Arbeiten.[2])

Seit dem Jahre 1884 sind sämtliche liturgische Bücher, welche Choralgesänge enthalten, in den authentischen, gregorianisch-römischen Gesangsweisen hergestellt. Die typographische Ausführung dieser kostspieligen Riesenarbeit wurde mit dem Schutze und der Begünstigung eines Druck-Privilegiums von dreissig Jahren dem päpstlichen Typographen Fr. Pustet in Regensburg übertragen, das Eigentumsrecht hat sich die S. R. C. vorbehalten.

Die Mechlinerausgaben von de Voght und E. Duval, die Pariser-editionen von Jac. Lecoffre & Comp., die Editionen von Rheims-Cambrai, der Liber Gradualis von Dom Pothier u. a. wurden nach ihrer Drucklegung dem römischen Stuhle vorgelegt, und der heilige Vater säumte nicht, den betreffenden Autoren und Verlegern Anerkennung für ihren Eifer in Hebung und Pflege des gregor. Chorals auszusprechen. Der Unterschied zwischen diesen Privatarbeiten und Ausgaben und zwischen den offiziellen Editionen der S. R. C. liegt in der Tatsache, dass jeder einzelne Manuskriptbogen der authentischen Choralbücher der vom hl. Vater aufgestellten Kommission vorgelegt, nach Prüfung, Korrektur und Gutachten derselben von der S. R. C. mit Siegel und Approbation versehen und dann erst zum Druck befördert wurde. Das Breve des hl. Vaters

[1]) Die S. R. C. (= Congregation der hl. Riten) hat Sixtus V. 1587 für liturgische Entscheidungen eingesetzt. Benedikt XIV. bemerkt kurz über diese Einrichtung: „Durch die Stimme der Kongregationen drückt der apostolische Stuhl seine Entscheidungen aus."

[2]) Thalhofer-Ebner, Handbuch, I. Band, S. 63: „Mögen immerhin die ältern, reichern Melodien vom archäologischen Standpunkte aus betrachtet vor denen der *Medicæa* und der neuesten Ausgabe gewisse Vorzüge besitzen, vom praktischen Gesichtspunkte aus (weil leichter und ohne übermässige Verlängerung des Gottesdienstes ausführbar) und ganz besonders im Interesse der Erzielung grösstmöglicher Einheit erscheint es als höchst wünschenswert, dass die vom Oberhaupte der Kirche als „authentisch" erklärte und dringend empfohlene Gesangsweise auch von jenen Kreisen (besonders Frankreichs) angenommen werde, welche ihr noch immer abhold sind." Siehe auch Jakob, „die Kunst" etc., S. 424 flgde.

vom 20. Mai 1873 sagt deshalb: „Wir empfehlen dringend allen Hochwürdigen Diöcesanbischöfen, sowie jenen Männern, welchen die Sorge für die hl. Musik obliegt, diese Ausgabe, weil es unser sehnlichster Wunsch ist, nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange überall und in allen Diöcesen die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet zu sehen."

Rom sah sich genötigt, gegenüber vielfachen Angriffen, Verdächtigungen und Zweifeln über die Legitimität der offiziellen Ausgaben unterm 14. April 1877 den von Pius IX. ausgesprochenen Willen neuerdings kundzugeben.

Durch erneute Approbationen des glorreichen Nachfolgers, Leos XIII., sind die Akte Pius' IX. bestätigt.

Die S. R. C. hat bei Anfragen, Zweifeln oder Einsprüchen über die Authentizität ihrer Choralbücher stets die bestimmtesten Aufschlüsse und Antworten gegeben und diesen Gesang als den *cantus legitimus* bezeichnet. Als trotz dieser unzweideutigen Anordnungen ein sogenannter „Europäischer Kongress für liturgischen Gesang" im September 1882 in Arezzo[1]) zusammengetreten war und sich indirekt gegen die offiziellen Ausgaben ausgesprochen hatte, um an deren Stelle Neuausgaben auf „archäologisch-wissenschaftlicher Basis" anzuregen, erschien das Dekret vom 26. April 1883, das der Streitfrage definitiv ein Ende machte.[2]) Als natürliche Folgerung ergab sich die Anordnung, dass die Ausgaben des *Antiphonarium* und *Graduale* auf dem Titel den Zusatz erhielten: „*Cura et auctoritate S. R. C. digestum Romæ.*"

Infolge dieser öffentlichen Akte hatten bereits vor dem 26. April 1883 die meisten Diöcesen Deutschlands, Amerikas, Hollands diese Ausgaben adoptiert, und die Synoden von Westminster 1873 und von Maynooth 1875 haben dieselben für England und Irland feierlich und ausdrücklich angenommen und zur allgemeinen Einführung empfohlen. Seit der letzten Willensäusserung des römischen Stuhles sind diese offiziellen Bücher in Deutschland durch ausdrückliche Verordnungen der Bischöfe (besonders feierlich in den Diöcesen Breslau, Köln, Münster und Trier) eingeführt worden, und es folgten allmählich auch jene Diöcesen und Länder, welche bisher die verschiedensten Privatarbeiten bei der Liturgie benützt hatten, so dass jetzt alle Diöcesen der kathol. Welt dieselben kennen und in überwiegender Mehrzahl sich ihrer bedienen. Alle Buchdrucker, welche seit dieser Zeit ein *Missale, Rituale* oder *Pontificale* neu herausgegeben haben, wurden durch die S. R. C. verpflichtet, auch in Bezug auf Melodien und Notation sich den typischen Ausgaben *(editiones typicæ)* aufs genaueste anzuschliessen.

---

[1]) Über die Geschichte und den Verlauf desselben siehe „Offene Briefe" von Professor J. M. Lans, übersetzt von Edm. Luypen.

[2]) Über die Tragweite dieses Dekrets siehe J. Bogaerts: „Le Congrès d'Arezzo" und Cäc.-Kal. für 1884.

Das neueste Aktenstück der obersten Autorität in liturgischen Angelegenheiten, das Dekret *Quod S. Augustinus*, erschien am 7. Juli 1894 und ist mit jenem vom 26. April 1883 im Anhang wörtlich abgedruckt. Dasselbe lehnt die Darbietungen der Choralgesänge auf Grund der archäologischen Forschungen[1]) neuerdings ab, bekräftigt die päpstlichen Entscheidungen vom 30. Mai 1873, 15. Nov. 1878 und 26. April 1883[2]) und bezeichnet die römischen Ausgaben kurzweg als *libri chorici Ecclesiæ* (Chorbücher der Kirche selbst.[3])

§. 3. Wert des Chorals.

Von jeher mit der Liturgie der katholischen Kirche verknüpft und ihr gesamtes liturgisches Leben umfassend, bildet der gregorianische Choral einen wesentlichen Bestandteil der Liturgie. Die Sprache, in welcher er vorgetragen wird, ist wohlklingend und ehrwürdig, der Ort, wo er erschallt, ist nur ein heiliger; die Gesangsweise ist einfach, klar und doch erhaben! Dies alles macht ihn seiner hohen Bestimmung wert und zeugt von dem Walten eines höheren Geistes in der katholischen Kirche auch in dieser Beziehung. „Der Katholik weiss, was es wert ist, wenn er am fernsten, fremdesten Orte in die Kirche tritt und findet da seinen Gottesdienst bis auf die kleinste Verneigung des Priesters genau

---

[1]) „Auch wenn es den unermüdeten archäologischen Forschungen, um welche besonders die Benediktiner von Solesmes sich hervorragende Verdienste erworben haben, gelingen sollte, die Melodien des neunten Jahrhunderts aus den Neumenhandschriften zweifellos festzustellen, so bleibt doch von den ältesten Manuskripten der karolingischen Zeit bis auf Gregor den Grossen noch ein Sprung, welcher unseres Erachtens zu gross ist, als dass man mit Sicherheit von „echt gregorianischen" Melodien im Gegensatze zum jetzigen authentischen Choral reden könnte." Thalhofer-Ebner, Liturgik, I. Bd., S. 62_{2}.

[2]) Ähnlich hatte schon im Jahre 1594 die S. R. C. gegenüber der von Palestrina vorbereiteten Ausgabe der Choralbücher, speziell des *Grad. Rom.* bemerkt: „Die Kirchen sollen durch Se. Heiligkeit ermahnt werden, diesen Choral sobald als möglich einzuführen, da es sehr wünschenswert ist, dass jede Verschiedenheit bei der Feier des Gottesdienstes in der Kirche Gottes beseitigt werde."

[3]) Siehe Ahle, die Choralausgabe etc., Lans, Dix ans etc., Mus. sacra. Regensburg Nr. 9, 1895.

wieder wie in der Heimat."[1]) Und auch, setzen wir dem Zusammenhange der Stelle gemäss bei, den nämlichen Gesang des Priesters! „Kaum lässt sich eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemässere Singart (für den kath. Ritus) denken. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkte aus bloss auf die hohe Würde, die grossartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der in der Kirche gebräuchlichen gregorianischen Melodien hinzuweisen . . ."[2]) Der Protestant Thibaut nennt in seinem Büchlein über „Reinheit der Tonkunst" die ambrosianischen und gregorianischen Gesänge (soweit er sie kenne) „wahrhaft himmlische, erhabene Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten Zeiten der Kirche vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt das Gemüt tiefer ergreifen als viele unserer auf den Effekt berechneten neueren Kompositionen." Otto Kade, der Herausgeber des Lutherkodex von 1530, schreibt (1871) in der Einleitung: „Der gregorianische Gesang oder Choral im weiteren Sinne — *vox verbi divini* — ist unter allen Produkten, welche die Kirche zu Tage förderte, die selbständigste, eigentümlichste, tiefsinnigste, grossartigste Schöpfung! Nichts in der Welt ersetzt den tiefen Wert dieser Charaktertypen und Gesangsformen, an deren Vollendung die Kirche tausend Jahre arbeitete. Keine Musik erreicht denselben an eindringlichen Motiven; es ist die geheimnisvollste Tonsprache, die es in der Welt gibt, es ist der köstlichste Besitz einer Gemeinde, die in dieser reichen Auswahl von Singweisen, womit sämtliche liturgische Textstücke nicht nur einmal, sondern bisweilen doppelt, je nach ihrer liturgischen Stellung, belegt sind, einen Mittelpunkt fand, in welchem sich Kunst und Kirche begegnen. Es ist die in Musik gesetzte Bibel"

„Der Choral *(cantus gregorianus)* ist die Zusammenfassung und das höchste und herrlichste Erzeugnis jener Kunstepoche, in welcher man Melodien erfand, ohne an ihre

---

[1]) Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Von A. W. Ambros.

[2]) Ambros, Musikgeschichte, 2. Band, S. 67.

Begleitung, resp. Harmonisierung durch Accorde zu denken, er ist ein unvergängliches, ja in seiner Art unerreichbares Meisterwerk der natürlichen musikalischen Deklamation."[1])

Das Trienterkonzil verordnet mit kurzen, aber entschiedenen Worten: „den Gesang in Seminarien und ähnlichen Anstalten zu lehren und zu pflegen."[2]) Ähnliche Bestimmungen wurden von seiten Roms und verschiedener Provinzialkonzile erneuert.[3])

Das rührige Leben in katholischer Kunst (Baukunst, Skulptur und Malerei) hat sich auf dem Gebiete der Kirchenmusik und des Chorals ebenfalls entfaltet, nachdem die Einsicht, dass alle Künste Hand in Hand mit der Kirche blühten, eine allgemeine geworden ist. Es ist eine Pflicht der Gerechtigkeit, dass man diesem ehrwürdigen, lange missachteten Gesange das frühere Ansehen und die verbindende Kraft wiedergebe. „Der gregorianische Choral ist eine von der modernen ganz verschiedene Kunstform, er hat Melodien eigener Art, die auch eine eigenartige Behandlung erfordern."[4])

Die Vorurteile gegen den Choral entspringen aus zwei Ursachen, aus Unkenntnis oder aus schlechtem Vortrag desselben. Dieser letztere besonders hat den Choral in Misskredit gebracht; durch den guten Vortrag soll er wieder zu Ehren kommen.[5])

---

[1]) Dr. Witt in Musica sacra, 1868, S. 90.

[2]) Conc. Trid. Sess. XXIII, cap. 18, de reform. „Grammatices, cantus, computi ecclesiastici, aliarumque bonarum artium disciplinam discent."

[3]) Das römische Konzil von 1725, das Prov.-Konzil von Baltimore 1837, das allgemeine Konzil von Baltimore 1866, das Prov.-Konzil von Köln 1860, verschiedene Erlasse der Bischöfe, z. B. des Kardinal-Erzbischofs Engelbert von Mecheln, des sel. Valentin von Regensburg etc. nehmen sich des gregorianischen Chorals mit grösster Wärme und Begeisterung an. Die „Collectio Lacensis", d. h. „Acta et Decreta sacrorum conciliorum recentiorum", Band 1—6, zu Freiburg i. Br. bei Herder von 1870—1884 publiziert, bringen sämtliche Entscheidungen und Aussprüche, welche in den verschiedenen Provinzial-Konzilien von 1687—1869 über diesen Gegenstand gemacht wurden; siehe den Art. von P. Raphael Molitor im kirchenmus. Jahrb. 1898, S. 45—62.

[4]) M. l'abbé Cloet, recueil de mélodies liturg. Tom. II.

[5]) Die unvernünftigen Äusserungen über „aschgrauen, langweiligen, eiskalten Choral, wildes Eselsgeschrei" und ähnliche

Ein Cisterzienser, Mauritius Vogt, schrieb die begeisterte Lobrede:[1] „Diese festen, gemessenen, nachdrucksamen, erhabenen, wahren, keuschen, friedeatmenden, lieblichen und wahrhaft heiligen Melodien sind von heiligen Männern verfasst. Dieser Gesang flieht die Höfe der Fürsten und betritt nicht die Gast- und Wirtshäuser, er allein wagt das Heilige der Heiligen zu betreten ... Durch ihn werden die Nächte heilig gefeiert, und da hören heilige Scharen himmlischer Musiker, die Engel, ja Gott selbst zu. Ihn verfluchen vor allen die Dämonen, ihn ignoriert die tanzende Welt. Ihn hat Rom zu Ehren gebracht. Ihn allein singen Päpste und Kardinäle, Patriarchen, Bischöfe und die Prälaten der Kirche, sowie der übrige Klerus; . . . ihn haben die Konzilien approbiert . . . Niemand hat ihn je von der Kirche Gottes auszurotten versucht, ausser er war nicht in der Kirche Gottes. Diese Art Musik stand immer so ehren- und achtunggebietend da, dass sie gleich einer Königin sich sozusagen einen eigenen Thron in den Tempeln des Allerhöchsten errichtet hat, um mit heller Stimme sich vernehmen zu lassen, wenn der Prediger auf der Kanzel schweigt. Wenn aber ihre Schwester, die geschmückte Figuralmusik, etwas zu sagen hat, so achte sie auf das Gebot: *Musica debet esse honesta* — „die Musik muss anständig sein"; und *Non debet deformare cantum planum* — „sie darf den Choralgesang nicht verunstalten".[2])

Wenn Richard Wagner[3]) von der Kirchenmusik verlangt, dass sie wieder ganz allein Vokalmusik werde, so hat er damit auch den Choralgesang in trefflicher Weise gewürdigt und weist mit richtigem Blicke nicht nur dem Theater zu, was ihm gehört, sondern auch der Kirche, was sich für sie geziemt.

§. 4. Einteilung.

Nachfolgende Gliederung des theoretischen und praktischen Materials in Vorkenntnisse, Kenntnis und Erkenntnis wurde gewählt, um die Übersicht des reichen

verächtliche Ausdrücke finden aus obigem Satze ihre Erklärung; die Schuld liegt aber nicht an den Gesängen, sondern an den Sängern. Sogar Luther äussert sich: „Zudem haben wir auch, zum guten Exempel, die schöne Musika oder Gesänge, so im Babstume in Vigilien, Seelenmessen und Begrebniss gebraucht sind, genommen, der etliche in diess Büchlein drucken lassen und wollen mit der Zeit mehr nehmen. Doch anderen Text darunter gesetzt . . . Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade were es, dass sie sollten untergehen."

[1]) In „Tractatus musicus" von P. Meinrad Spiess, Cap. 15, p. 70.

[2]) Extravag. de vita et hon. Cleric. Cap. Docta.

[3]) Gesammelte Schriften, II. B., S. 337: „Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber

Stoffes zu erleichtern und das Verständnis des gregorianischen Chorals nach allen Seiten zu vermitteln.

A. Vorkenntnisse.

Gesangsunterricht zu erteilen, kann nicht Aufgabe des *magister choralis* sein. Da jedoch der Choral in manchen Punkten andere und umfassendere Vorkenntnisse fordert als gewöhnliche Gesänge, so müssen vorerst zweckdienliche, wenn auch gedrängte Andeutungen über Ton, Intervall, Noten, Linien, Schlüssel, Rhythmus, Stimme, Aussprache etc. gegeben werden.

B. Kenntnis.

In zwei Teilen soll hier a) theoretisch das Wesen der alten Tonarten und ihrer Anwendung im römischen Choralgesang erläutert, b) praktisch in kurzen Umrissen eine Anleitung, den Kirchenkalender zu lesen, die Einrichtung und den Gebrauch der verschiedenen liturgischen Bücher kennen zu lernen, geboten werden, um das ganze Gebiet der katholischen Choral-Kirchenmusik in übersichtlichem Plane zeichnen zu können.

Nach Vorgang musikalischer Theoretiker seit dem 10. Jahrhundert teilt man alle Choralgesänge in *concentus* und *accentus*.[1])

Mit Rücksicht auf die gottesdienstliche Feier und die Verteilung der Gesänge bei derselben wurde folgende Anordnung gewählt: 1) Das heilige Messopfer, 2) die kirchlichen Tagzeiten, 3) die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

Bei den einzelnen Abteilungen werden auch die von der *Sacr. Rit. Congr.* teils im *Cæremoniale Episcoporum* gegebenen, teils für einzelne Fälle und Orte erlassenen Bestimmungen über den liturgischen Gesang, und was damit zusammenhängt, eingeschaltet.

---

der instrumentale Schmuck oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muss den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muss die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten."

[1]) *Concentus* hiessen die Gesänge, welche vom Gesamtchor oder überhaupt von mehreren zugleich vorgetragen wurden, *accentus* ist der Einzelgesang des Priesters, Diakons, Subdiakons oder antwortenden Dieners. Als sich nämlich zu dem Unisonogesang der Männer und Knaben auch noch begleitende Stimmen gesellten, wurde der Ausdruck *concentus* (Mitgesang) im Gegensatz zum *accentus* üblich.

Diesem liturgisch-musikalischen Teile folgt ein Paragraph über die Begleitung der Orgel beim gregorianischen Choral, mit allgemeinen und besonderen Regeln über die harmonische Behandlung der Kirchentonarten.

Der *accentus* ist nach den offiziellen Choralbüchern, besonders dem *Missale* und *Directorium chori* vollständig angegeben: in Bezug auf den *concentus* muss auf die Gradualien und Antiphonarien, beziehungsweise deren Auszüge, wie *Ordinarium Missæ, Vesperale Romanum* etc., verwiesen werden.

C. Erkenntnis.

Erkenntnis, tiefere, geistige Auffassung muss vor allem erstrebt werden, wenn der Choralgesang gedeihen und blühen soll; die theoretische und praktische Kenntnis allein ist ungenügend.

Es werden demnach I. im allgemeinen Erwägungen und Grundsätze für Kleriker, Dirigenten, Organisten und Sänger mitgeteilt; II. im besonderen wird die Wirkung des Textes und der Aussprache auf Notenzeichen und Ton, sowie die Bedeutung und Wichtigkeit der Interpunktion durch Beispiele und Regeln erläutert. Darauf fussend wird dann der Vortrag des recitierenden, des modulierten und des neumisierenden (reicheren) Choralgesanges besprochen und geregelt.

Ein alphabetisches Verzeichnis enthält sämtliche Abkürzungen und Ausdrücke des römisch-lateinischen Diöcesankirchenkalenders mit Übersetzung und Erklärung, ein Appendix Notizen über den gegenwärtigen Stand der archäologischen Forschungen und der musikalischen Paläographie, mit Tabellen über die Entwicklung der Notenzeichen. — Den Schluss bilden die päpstlichen Dekrete von 1883 und 1894 über die offiziellen Choralbücher.

A. Vorkenntnisse.

§. 5. Namen der Töne, Bildung der Tonleiter.

I. Wie die Sprache der Schrift vorausgegangen ist, so bestand auch der Gesang vor den Notenzeichen. Es dauerte lange, bis man die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, Stärke und Schwäche zu bezeichnen im stande war.

Die Theoretiker des Mittelalters[1]) folgten dem Boëtius († 524), der durch seine lateinische (diatonische) Buchstabennotation die griechische (enharmonisch chromatische) verdrängt hatte. Die Tonleiter *(scala)* der Griechen umfasst zwei Oktaven, von oben beginnend mit aa, endigend mit A; als tiefster Ton galt das A, eine Oktav unter der *Mese* (*μέση*) oder dem mittleren Ton der männlichen Stimme. Musiklehre und Tonzeichen der Griechen wurden auch im römischen Reiche verbreitet. Boëtius begann die Tonleiter von unten und wählte die ersten 15 Buchstaben des lateinischen Alphabetes von A bis P zur Benennung der Töne A—aa. Später wurden die sieben ersten Buchstaben in verschiedener Schreibweise für die üblichen 15 Töne angewendet, nämlich:

A B C D E F G a b c d e f g aa.

Nach den sieben ersten Buchstaben kehren die Ganz- und Halbtöne in gleicher Ordnung wieder.[2])

Die theoretischen Schriftsteller fügten schon vor Guido (geb. um 1000) den griechischen Buchstaben *Γ* (Gamma) hinzu[3]) und erweiterten diese Tonreihe auch nach oben. Guido zählt 20 Töne auf:

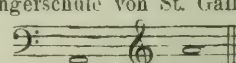
Γ A B C	D E F G	a b c d	e f g aa	bb cc dd ee.
graves	finales	acutæ	superacutæ	excellentes.

Die Gruppierung in vier Noten hiess **Tetrachord**; in jeder derselben wechselte die Lage des Halbtones. Die Verbindung sämtlicher fünf Tetrachorde zu einer Tonleiter hiess *Systema maximum*.

Der Ton b und bb (nicht das erste B) galten sowohl für das heutige h ♮ *(b durum* oder *quadratum),* als auch für das eigentliche b *(b molle* oder *rotundum).*

„Die *graves* haben ihre Namen von dem tiefen Klange, die *finales* daher, dass jeder Gesang in einem derselben schliesst, die *acutæ* von ihrem höheren Klange, die *superacutæ,* weil sie die vorhergehenden übertreffen, die *excellentes* überragen alle an Höhe und Feinheit des Klanges.[4]) Diese Töne hatten keine bestimmte Tonhöhe, wie heutzutage; *a* z. B. konnte wie unser *c* klingen, wenn nur der Halbton, welcher sich bei B—C, E—F, a—b, h—c, e—f, aa—bb, hh—cc fand, beibehalten wurde."

[1]) Siehe kirchenm. Jahrb. 1886 und 1887 in den Art. von P. U. Kornmüller „Die Musiktheoretiker". Über die Geschichte der Notation findet man ausführlichere Belehrung in Gevaerts oben S. 4 genannten Werken, in „Studien zur Geschichte der Notenschrift" von Dr. Hugo Riemann, in Ambros „Geschichte der Musik" II. Bd. und P. Ans. Schubiger, „Die Sängerschule von St. Gallen."

[2]) In moderner Notenschrift: 

[3]) Einen Erklärungsversuch für dieses *Γ* s. *Musica sacra*, Regensburg, 1889, S. 27.

[4]) Siehe „Monatshefte für Musikgeschichte" 1872. S. 63.

In Guidos Schule wurden die Anfangssilben des Hymnus an den heil. Johannes Bapt.[1])

Ut queant laxis *Fa*muli tuorum,
*Re*sonare fibris *Sol*ve polluti
*Mi*ra gestorum *La*bii reatum,

für die Töne C D E F G a gebraucht. In dieser Reihe von sechs Tönen (Hexachord) liegt der Halbton von der 3. zur 4. Stufe (ebenso in c—aa). Das Gleiche trifft bei den Hexachorden Γ—E, G—e und g—ee und F—d, f—dd zu, da zur Bildung einer reinen Quart bei letzterem *b* statt *h* zu nehmen ist. Diese sechs Töne nun wurden mit den Silben *ut, re, mi, fa, sol, la* bezeichnet, und da *mi* auf *e* und *fa* auf *f* fällt, so nannte man den Halbton überhaupt (auch *a—b* und *h—c*) *mi—fa*.

Anmerkung. Die drei mit dem Tone Γ, G, g beginnenden Hexachorde hiess man *Hexachorda dura* (hart) wegen des ♮, die zwei mit dem Tone C und c beginnenden Hexachorde wurden *Hexachorda naturalia* (natürlich) genannt, weil kein b und ♮ vorkommt, die beiden Hexachorde mit F und f sind als *Hexachorda mollia* (weich wegen des b) bezeichnet.

G z. B. hatte die Silbe *sol* im *Hex. naturale,* die Silbe *re* im *Hex. molle,* die Silbe *ut* im *Hex. durum,* c hiess *sol, fa, ut* etc., h konnte nur *mi,* b nur *fa* heissen.

Diese drei Hexachorde griffen aber in folgender Weise ineinander:

---

[1]) Dieser Hymnus ist von Paul Warnefried, mit dem Zunamen Paulus Diaconus, um 796 gedichtet. Guido von Arezzo benützte die damals gebräuchliche Melodie desselben, um seinen Schülern das Treffen und Merken der Töne zu erleichtern, da die Abschnitte der Verse mit den Tönen von *c* bis *a* in regelmässiger Folge begannen. Nur auf die Silbe *sa* traf *g*. In einem Codex zu Montpellier aus dem 10. Jahrh. steht die gleiche Melodie für die Horaz'sche Ode *„Est mihi nonus"*. Es kann nicht entschieden werden, ob dieselbe für den Hymnus *Ut queant* oder für die Ode komponiert worden ist. S. Coussemacker, *histoire,* S. 103 und Tafel X. Die Melodie musste auf Befehl der von der S. R. C. aufgestellten Kommission als „zweite" dem offiziellen Antiphonarium beigefügt werden. Bemerkenswert ist, dass der hl. Johannes der Täufer noch bis ins 17. Jahrhundert herauf als Patron der Sänger verehrt wurde, mit Bezug auf die Stelle im Hymnus: *„Qui reformasti genitus peremptæ organa vocis"* = „Der du (Johannes bei seiner Geburt) das verlorene Stimmorgan (des Zacharias) vollständig wiederhergestellt hast."

ut, re, mi, fa, sol, la.
Γ, A, H, C, D, E.
ut, re, mi, fa, sol, la.
C, D, E, F, G, a.
ut, re, mi, fa, sol, la.
F, G, a, b, c, d etc.

Wurde im Gesange ein Hexachord überschritten und ein anderes Hexachord betreten, so waren die dem neuen Hexachorde angehörigen Töne so zu benennen, dass auf den vorkommenden Halbton die Silben *mi fa* trafen.

Wollte man z. B. die heutige F- oder G-Durskala solmisieren, so müsste man nach mittelalterlicher Ausdrucksweise sagen:

f g a⁀b c d e⁀f g a h c d e f(♯) g.
ut, re, mi, fa (sol) *ut, re, mi, fa (sol)*
ut, re, mi, fa, *ut, re, mi, fa.*

In dieser Mutation (Veränderung der Silben wegen Benennung des Halbtones) besteht das Wesentliche der sogenannten Guidonischen Hand.

Lange war diese manchmal schwierige und verwickelte guidonische oder arentinische *Solmisation* (*Solfisation* nach Tinctoris) in Übung, bis man mit Erweiterung des Tonsystems unter Γ und über *ee* und nach Entwicklung der Harmonie auch den siebenten Ton mit einer Silbe bedachte, für b nämlich *sa* und für h *si* wählte, und somit Oktaven bilden konnte, ohne die Silben verändern zu müssen.[1])

II. Als die Musiktheorie sich mehr und mehr ausbildete, wuchsen auch die Anforderungen für genaue und bestimmte Tonbezeichnungen. Man fasste alle Töne unter sieben Grundnamen zusammen, die sich nach aufwärts und abwärts wiederholen und so gleichsam eine Tonleiter *(scala)* bilden.

Die folgende Buchstabenreihe:

A	H	C	D	E	F	G	a	h	c	d	e	f	g	aa	etc.
la	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	etc.
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	I.	etc.

[1]) Ausserhalb Deutschland sind heute noch die sog. Solmisationssilben zur Bezeichnung der Töne üblich; so wird z. B. in Italien statt c immer *do*, statt d *re*, statt h *si*, statt b ebenfalls *si* und nur manchmal *sa* gesprochen. Übrigens würde es für den Gesangunterricht in Deutschland eine bedeutende Erleichterung sein, wenn statt des ungehörigen h wieder b (wie sich die Holländer richtig ausdrücken) gewählt und folgerichtig ♭ vor h als *bes* und ♯ vor h als *bis* benannt werden würde.

weist die sieben voneinander verschiedenen **diatonischen**[1]) Tonleitern nach.

Mi—fa und *si—ut* sind die **natürlichen Halbtöne**: *ut—re, re—mi, fa—sol, sol—la, la—si* sind die **fünf Ganztöne**.

Anmerkung. Diese fünf Ganztöne werden heutzutage durch ♯ (Kreuz, *diësis*) und ♭ (Be) oder die sogenannten Accidentien (zufälligen Vorzeichen) in zehn chromatische Halbtöne geteilt; man kann z. B. sagen c - cis—d oder d—des—c. Steht das ♯ (Kreuz) vor einer Note, so wird sie um einen Halbton erhöht, und man hängt dem Grundnamen die Silbe *is* an, z. B. ♯ c = cis. Steht das ♭ vor einer Note, so wird sie um einen Halbton vertieft, und man fügt dem Grundnamen die Silbe *es* bei, z. B. ♭ d = des; nur aus ♭ e wird *es*, aus ♭ a = *as*, aus ♭ h = *b*. Jeder Ganzton kann aus einem grossen und kleinen oder aus einem kleinen und grossen Halbton bestehen: z. B. c—d = c - des (4/9, klein), c—cis (5/9, gross), cis—d (4/9, klein), des—d (5/9, gross).

Die diatonischen und kleinen Halbtöne (e—f, c des, cis—d etc.) zählen demnach 4/9 des Ganztones, die grossen Halbtöne (c—cis, d—des u. s. w.) aber 5/9. Der Unterschied dieses 1/9 verschwindet jedoch für unser Ohr: in der zwölfstufigen Tonleiter klingen also beispielsweise cis und des, fes und e, eis und f, b und ais etc. gleich, d. h. sie sind enharmonisch.

Auf dieser Verschmelzung der enharmonischen Töne, d. h. auf der Annahme, dass z. B. ais und b, fis und ges gleich klingen, beruht die sogenannte gleichschwebende Temperatur,[2]) nach welcher die zehn chromatischen und die sieben diatonischen Töne auf zwölf zurückgeführt werden. Die moderne chromatisch-enharmonische Tonleiter lautet also:[1])

[1]) *τόνος* (von *τείνειν*, spannen), *διάτονος* hiess bei den Griechen jene Tonleiter, welche vom Anfangston bis zur Oktav zwei halbe und fünf ganze Töne enthielt, also sich durch die natürlichen oder Haupttöne erstreckte.

[2]) Ausführlicheres über diesen Gegenstand siehe im Artikel „Temperatur" von Mor. Hauptmann (Jahrbücher für Musikwissenschaft von Fr. Chrysander); ferner s. Helmholtz „die Lehre von den Tonempfindungen", Dr. Sohè Tanaka „Studien im Gebiete der reinen Stimmung" (in Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 1890), Dr. Riemann, Musikal. Lexikon, Art. Tonbestimmung. — Ein Tonsystem von 53 Stufen würde der akustischen Reinheit der Intervalle am vollkommensten genügen. Die gegenwärtige Temperatur ist für die Tasteninstrumente erst seit Ende des 17. Jahrh. in Übung gekommen. Die erste diesbezügliche Schrift von Werkmeister wurde 1691 gedruckt, das „wohltemperierte Klavier" von J. Seb. Bach erschien 1722; vgl. auch Dr. Spitta in der zweibänd. Bachbiographie.

c	cis	d	dis	e⁀	f	fis	g	gis	a	ais	h⁀c
c	des	d	es	e⁀	f	ges	g	as	a	b	h⁀c
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.

Das Zeichen × (Andreaskreuz) erhöht die Note um zwei Halbtöne von $1^1/_9$, so dass × f (fisis) und g trotz des überschüssigen $^1/_9$ als gleichklingend angenommen werden. Ebenso vertieft 𝄫 (Doppel-Be) um $1^1/_9$, resp. einen ganzen Ton, z. B. 𝄫 e=es⁀es wird als d angenommen. Das Zeichen ♮ (Bequadrat) hebt das einzelne ♯ und ♭ wieder auf und heisst darum Auflösungszeichen.

§. 6. Verbindung der Töne, Intervalle.

„Die Töne verbinden sich auf sechserlei Weise: zum Ganzton, Halbton, zur grossen und kleinen Terz, zur Quart und Quint. Auf andere als diese Art gibt die Verbindung der Töne keinen guten Zusammenklang (ergibt sich keine gute Tonfolge.)“ [2]) Im gregorianischen Choral kommen also die modernen Verbindungen der kleinen und grossen Sexte oder Septime und der Oktave nie in unmittelbarer Folge vor.

Intervall (Zwischenraum) nennt man das Verhältnis zweier Töne nach ihrer gegenseitigen Höhe oder Tiefe. Der Einklang *(unisonus)* ist also kein Intervall.[3])

Derjenige Ton, welchen man als ersten annimmt, heisst Prime.

---

[1]) Die Silbensolmisation *ut re mi fa* etc. ist nur im stande, die diatonischen Tonverhältnisse auszudrücken. Dass auch beispielsweise *fis* durch die Silbe *fa* ausgedrückt, aber als *fa diësis* bezeichnet wird, erschwert den Unterricht in ausserordentlicher Weise. Siehe über die verschiedenen Vorschläge zur Verbesserung der Solmisation mit Silben mein Vorwort zu den Solfeggien von Ang. Bertalotti.

[2]) Siehe Monatshefte für Musikgesch. a. a. O., S. 63.

[3]) Unisonus quasi unus sonus; . . . non est modus neque cantus, quia cantus est inflexio vocis, i. e. omnis cantus qui inflectit vocem variat sonum. *Ibid.* p. 63. „Der Einklang ist nicht Gesang: denn unter Gesang versteht man eine Veränderung des Tones, d. h. bei jedem Gesang findet eine Tonverschiedenheit statt, wenn sich die Stimme ändert.“ Dieser wichtige Satz hat besonders hohen Wert für Melodienbildung im allgemeinen. Man beachte, dass der Einklang nur durch rhythmische, mit der Deklamation der Worte in Beziehung stehenden *inflexio vocis* (Änderung des Tones) für musikalische Kunst verwertbar ist

Das Verhältnis des ersten Tones zum zweiten nennt man Sekunde. Da ganze und halbe Töne unterschieden[1]) werden, so ergeben sich grosse und kleine Sekunden; z. B. e—f, c—h kleine Sekunde, g—a, g—f grosse Sekunde u. s. w.

Terz nennt man die dritte Stufe der Prim nach unten oder oben gezählt. Sie ist gross *(ditonus)*, wenn sie zwei Ganztöne, klein *(semiditonus)*, wenn sie $1^1/_2$ Töne umfasst. Von a—c (aufwärts) kl. Terz; a—f (rückwärts) gr. Terz.

Die Quart *(diatessaron)* ist die vierte Stufe von irgend einem Tone aus und umfasst zwei ganze Töne und einen Halbton. In diesem Falle heisst sie reine Quart, z. B. g—c; nur diese ist im Choral gebräuchlich. Die übermässige Quart besteht aus drei sich folgenden Ganztönen, z. B. f—h; daher stammt auch der Name *Tritonus.*[2])

Die Quint *(diapente)*, der 5. Ton, besteht aus drei ganzen Tönen und einem halben Ton, z. B. c—g. Diese heisst rein im Gegensatz zur falschen, verminderten Quint, welche aus zwei ganzen und zwei halben Tönen besteht, wie z. B. h—f.

Anmerkung. Die Oktave *(diapason)* umfasst fünf ganze und zwei halbe Töne, demnach die ganze Tonleiter: „*Hic canendi modus rarissime in cantu usitatus reperitur.*" „Dieses Intervall wird äusserst selten in Gesängen vorgefunden", schreibt Engelbert im 13. Jahrhundert. In den offiziellen Choralbüchern begegnen wir der Oktave beispielsweise beim feierlichen *Ite Missa est* und beim *Amen* einer der Gesangsweisen des *Credo;* dieselbe ist aber immer durch Atempause von der Prime getrennt.

Wie schon oben bemerkt, findet sich das Intervall der Sexte und Septime im gregorianischen Choral nie in unmittelbarer Folge, wenn nicht etwa die feriale Intonation des Psalmes nach Schluss der Antiphon im dritten Ton als kleine Sext angesehen werden will. Verbindungen wie D a h werden *tonus cum diapente,* D a b *semitonium cum diapente,* D a c *semiditonus cum diapente* genannt.

---

[1]) Der Halbton heisst *semitonium*, der Ganzton *tonus.*

[2]) „*Tritonus, constans tribus continuis tonis, diatessaron non reputatur*", „Der Triton, welcher aus drei aufeinanderfolgenden ganzen Tönen besteht, kann nicht als Quarte bezeichnet werden." Guido v. Arezzo.

§. 7. Notensystem, Schlüssel.

I. Die in den authentischen, römischen Choralbüchern üblichen Musiknoten sind Zeichen, welche je nach ihrer Gestalt das Verhältnis der Zeitdauer der Noten unter sich je nach ihrer Stellung die Namen der Töne und die jedesmalige Tonhöhe der Stimme angeben.

1. Gestalt. Die lateinische Choralnotenschrift hat in den Chorbüchern der päpstlichen Kapelle bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts die Gestalt, welche im Drucke der offiziellen Choralausgaben und in der *editio medicæa* (1614) erscheint.[1]) Sie ist *nota quadrata* und stellt die Hauptformen der lateinischen Neumenschrift in folgenden Zeichen dar: *Virga* = , *Punctum* = , *Clivis* = , *Podatus* = , *Torculus* = , *Porrectus* = , *Scandicus* = , *Climacus* = . Durch die Entwicklung und Verbreitung der mensurierten Musik wurden im Laufe der Jahrhunderte nach dem Jahre 1000 die Begriffe über die Bedeutung der Noten um einen neuen vermehrt. *Punctum* und *Virga* scheinen nie als Bezeichnung für die verschiedene Zeitdauer der Töne gegolten zu haben;[2]) bald aber bildete sich durch den Einfluss der Mensuraltheorie, welche sich anfänglich ebenfalls nur der *(longa)*, *(brevis)* und ♦ *(semibrevis)* bediente, in der Praxis die Gepflogenheit heraus, alle Übersetzungen der *Virga* mit und des *Punctum* mit beim syllabischen Gesange gleichmässig lang und schwer, im sog. *Canto martellato* (gehämmerter Gesang) vorzutragen. Dagegen erhoben sich bereits im 15. Jahrh. gewichtige Stimmen, welche auf die relativen Notenwerte gegenüber den absoluten des Mensuralgesanges hinwiesen.[3])

[1]) Siehe über die Erfindung des Fulg. Valesio, Leon. Parasoli und Giov. Batt. Raimondi die Schrift: Giov. Pierluigi da Palestrina und das offizielle Grad. Rom.

[2]) Siehe jedoch über die neue Theorie des französ. Jesuiten P. Dechevrens den Art. von P. Gietmann S. J. im kirchenmus. Jahrb. 1896.

[3]) In einem M.-S. der Bibl. Vaticana (Nr. 5129, fol. 169) aus dem 14. Jahrh. schreibt ein gewisser Petrus Talhanderius (Fétis hält ihn für einen Franzosen) über Choralbücher, welche wohl schön, aber nicht richtig geschrieben seien, und bemerkt: a) Nur für die accentuierten Silben sei die *(caudata)* einzeln oder in Verbindung anzuwenden, für die übrigen nicht, ausser in der Form *(clivis.)* b) Die

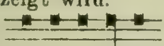
Joh. Guidetti[1]) versuchte die verschiedenen Längen der Silben durch ein neues Mittel darzustellen, indem er die ♦ für die kurzen Silben einführte. Er fand auch, besonders für den Gebrauch der ♦ bei kurzen Silben, viele Nachahmer bis auf unsere Tage, obwohl die Gefahr nahe liegt, dass die der ♦ vorhergehende Silbe zu stark betont und die mit ♦ versehene in hüpfender, tanzelnder Weise vorgetragen werde; aber schon die Ausgabe der *editio medicæa* von 1614 lehnte diese Schreibweise ab.

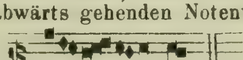
Den Sprachaccenten folgend wurden von der römischen Kommission (Dez. 1883) für die Chorbücher der Kirche als Notationsregeln folgende aufgestellt: 1) Wenn für eine Silbe nur eine Note vorgezeichnet ist, so ist diese Note ▜ *(longa)* bei den accentuierten oder ■ *(brevis)* bei allen nicht accentuierten Silben.[2]) Der rhythmische Wert der ■ (und ähnlich der ▜) richtet sich also nach der grösseren oder geringeren Zeitdauer der Silbe, mit der sie verbunden wird; die Note ist, gleich den Silben im Worte oder Satze, länger oder kürzer, stärker oder schwächer; siehe nähere Erläute-

---

(semibrevis) werde nie allein gebraucht, sondern nur absteigend in Verbindung mit ▜ oder ■; dann aber solle man nicht mehr als vier solcher Noten folgen lassen. Diese und ähnliche sehr gute Anweisungen für das Atmen und die Absätze bei längeren Notenverbindungen scheinen auch dem Redakteur der *editio Medicæa* nicht unbekannt gewesen zu sein und wurden von der päpstlichen Kommission für die einheitliche Schreibweise der offiziellen Ausgabe adoptiert.

[1]) Er schreibt in den *annotationes* zum *Cantus Passionis. Romæ, apud Alex. Gardanum 1586:* „Quoniam nonnullis quantum ad notas attinet, hic canendi modus fortasse novus videbitur, sciendum, quod hæc nota ♦ hanc vim habet, ut syllabam brevem esse indicet, ac in pronuntiatione celerius excurrendam." „Diejenigen, welchen diese Singweise vielleicht neu zu sein scheint, sollen beachten, dass durch die ♦ die kurze Silbe, welche bei der Aussprache schneller zu singen ist, angezeigt wird."

[2]) z. B.  o-ra-ti-ónem. während andere Choralbücher, besonders jene Guidettis, in folgender Weise schreiben:  o-ra-ti-ónem. Die *semibrevis* (♦) steht nie allein, auch nicht über einer kurzen Silbe, sondern nur in abwärts gehenden Notenverbindungen:

z. B. 

Es finden sich Drucke des 15. und 16. Jahrh., in denen die mit einer Note versehenen Silben immer die ▜ haben!

rungen in §. 43. 2) (*Clivis*) wird in allen Fällen, auch bei kurzen und mittleren Silben, mit *Longa* geschrieben; diese erste Note soll aber nicht eigens betont werden, sondern die beiden Notem richten sich in Dauer und Tonstärke nach der mit ihnen verbundenen Silbe.[1]) 3) Bei *(podatus)* und *(scandicus)* wird der Wortaccent in der letzten Note angezeigt, wenn die folgende Note einer neuen Silbe auf gleicher Stufe steht oder tiefer ist als die letzte des *podatus* oder *scandicus;* Zeitdauer und Tonstärke sind wie beim *clivis* zu regeln. Wenn aber die dem *podatus* oder *scandicus* folgende Note einer neuen Silbe höher ist als die vorhergehende, bleibt die Schreibweise ; ebenso bei allen nicht accentuierten Silben. 4) *(Torculus)* ändert niemals seine Form. 5) Der *Porrectus* erhält bei accentuierten Silben diese Gestalt . 6) Vom *climacus* gilt, was vom *clivis* gesagt worden ist.[2])

Diese Notenverbindungen sind gleichsam die Elemente des gregor. Chorals, wie die Worte die Elemente der Rede; von ihrer wechselnden Verteilung hängt die musikalische Schönheit der Melodie hauptsächlich ab. Auch die wohlklingende Rede setzt sich aus der ebenmässigen Verteilung kürzerer oder längerer Wörter zusammen. — Alle übrigen, in Gruppen verbundenen Neumenzeichen lassen sich auf diese Grundformen zurückführen oder sind Tonverzierungen für kunstgeschulte Sänger (s. die 3. und 4. Tabelle).

1. Anmerkung. Die Handschriften vor Erfindung der Buchdruckerkunst enthalten die Choralgesänge entweder in römischer, lateinischer *(nota quadrata)* oder in gotischer (Fraktur-) Schrift; letztere wird wegen ihrer Form auch „Hufnagelschrift" genannt.[3]) Nach Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Typen liess man in den Ritualbüchern mit Choralgesang für die Linien und Noten freien Raum und trug dieselben handschriftlich ein. Bald wurden

[1]) Die Notenverbindung  der *editio Medicœa* von 1614, welche auch in die erste Folioausgabe des offiziellen Graduale überging, ist nur eine abgekürzte Schreibweise für  u. s. w.

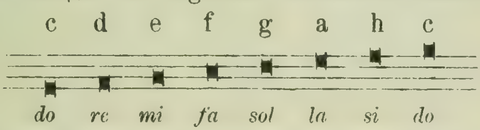
[2]) Siehe die Art. „Über Choralvortrag" in Mus. s. 1898, besonders S. 170.

[3]) Siehe die vier Tabellen am Schlusse, aus denen auch die Wandlungen der Schrift vom 9. bis 15. Jahrh. zu ersehen sind.

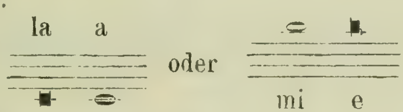
Linien gleich den sogenannten Rubriken *(color ruber* = rote Farbe) eingedruckt, so dass nur mehr die Noten zu schreiben waren. Schon vor Erfindung des Musikdruckes für den mensurierten Gesang durch Octavian Petrucci [1]) stellte Jörg Reyser zu Augsburg (1481) Choralnotendrucke in gotischen Typen her und fast zu gleicher Zeit Octavian Scotus zu Venedig in römischen Noten.

2. Anmerkung. Bis ins 11. Jahrhundert wurde der Choral durch mündliche Tradition fortgepflanzt und die unter dem Namen „Neumen“ (νεῦμα = Wink) üblichen Schriftzeichen sollten nur eine schon bekannte Melodie ins Gedächtnis zurückrufen. Die Buchstaben dienten zum theoretischen Gesangunterricht, die Neumen für die bereits praktisch geschulten Sänger und hiessen deshalb auch *notæ usuales,* Noten, deren Bedeutung die erlernte längere Gewohnheit und die Überlieferung lehren musste. Mit dem Worte *neuma* wurde nach dem 11. Jahrh. auch eine melodische Folge vieler Noten, die über eine Silbe oder einen Vokal gesungen werden, bezeichnet. Joan. Tinctoris bemerkt: „Neuma ist ein Gesang, welcher dem Ende der Worte ohne Worte angehängt wird“. Solche Neumen finden sich bei den Gradualien und den darauffolgenden *Alleluja,* bei den Trakten, beim Gesangton der Versikel nach dem Hymnus etc.

2. Stellung. Um die Namen der Töne durch die Notenzeichen fürs Auge unterscheidbar zu machen, bedient man sich im Choral gewöhnlich des vierlinigen, seltener und später des fünflinigen Systems. Die Noten haben ihre Stelle unter, auf, zwischen und über den vier (oder fünf) Linien. Wenn also die Note auf der ersten Linie c heisst,[2]) so sind die übrigen in folgender Weise zu benennen:



Will man unter oder über diesen Linien noch eine Fortsetzung der Noten, so bedient man sich der Hilfslinien, z. B.:

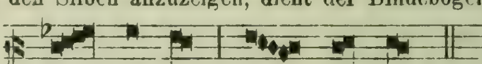


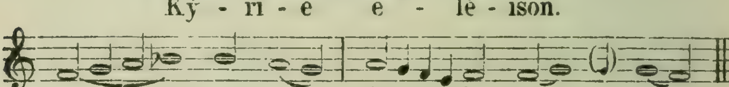
[1]) S. über diesen Gegenstand das Werk von Dr. H. Riemann „Notenschrift und Notendruck“, Leipzig, C. G. Röder 1896, Ant. Schmids Buch über Petrucci u. Haberl in Monatsheften für Mus.-Gesch. 1873 u. a.

[2]) Der Schüler übe sich, die sieben Notennamen a b (h) c d e f g von der ersten Linie aus sowohl stufen- als sprungweise abzulesen; er wird

Anmerkung. Der traditionelle Charakter der alten Notation ist so ehrwürdig und ihre Verwendung in den liturgischen Büchern seit Jahrhunderten so entschieden festgehalten worden, dass eine Umänderung derselben in moderne Noten weder nötig noch nützlich und ratsam erscheint. Vier Linien und drei Notengattungen genügen vollständig. Man spricht von Erleichterung des Choralgesanges durch Umsetzung in moderne Noten; doch abgesehen davon, dass den 𝅝, 𝅗𝅥 und ♩ gar zu gerne eine abgemessene, bestimmte Zeitdauer beigelegt wird, bestätigt die Erfahrung, dass die Sänger nach einiger Übung bei vier Linien sich eine schnellere Kenntnis der Intervalle aneignen als bei fünf, und dass besonders bei Verbindung von vielen Noten aufwärts oder abwärts die Zusammengehörigkeit derselben, sowie der fliessende Vortrag mit den „schwarzen" Noten leichter aufgefasst wird und für das Auge bequemer und übersichtlicher ist als mit den „weissen".

Solange jedoch diese Ansicht nicht allgemein durchgedrungen ist und manche Sänger und Kirchenchöre den liturgischen Gesang eher gänzlich vernachlässigen, als dass sie die kleine Mühe der Übung in der Choralnotation auf sich nehmen, kann eine Anbequemung der Choralmelodien durch Wiedergabe in modernen Noten nebst Bezeichnung der zusammengehörigen Notenreihen durch Bindungsstriche nicht als verwerflich gebrandmarkt werden. Entschuldigungsgründe für diese Anbequemung sind: 1) Das Bedürfnis und das Verlangen minder geübter Kreise, deren Musikunterricht von Jugend her ausschliesslich auf den Violinschlüssel beschränkt war; 2) die kaum durch Besseres zu ersetzende Gepflogenheit, bei der Begleitung des gregorianischen Chorals die Melodie- und Begleitungsnoten im Violin- und Bassschlüssel mit moderner Notation wiederzugeben: 3) die Erwägung, dass der freie Rhythmus durch die seit 1883 von seiten der päpstlichen Kommission aufs genaueste normierte Einheit in der Schreibweise der Choralgesänge durch Umsetzung der ▀ ▪ und ♦ in 𝅝 𝅗𝅥 und ♩ nach einiger Übung leicht erlernt werden kann. Um die Bindung der Tongruppen über den Silben anzuzeigen, dient der Bindebogen, z. B.

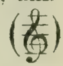




---

dann ohne Schwierigkeit jeden Tonnamen im Falle des Bedürfnisses auf allen Linien und in allen Zwischenräumen einsetzen können. Es empfiehlt sich, mit einer Linie zu beginnen und von a b c aus je drei Töne auf- und rückwärts einzuüben. Dann setze man eine zweite Linie bei. Siehe Choralübungen in §. 11.

II. Die vier oder fünf Linien reichen für die Bezeichnung der Töne, über welche die menschliche Stimme gebieten kann, nicht aus; überdies haben wir bisher noch keinem der sieben Töne einen bestimmten Platz angewiesen, von dem aus alle höheren und tieferen abgezählt werden könnten.

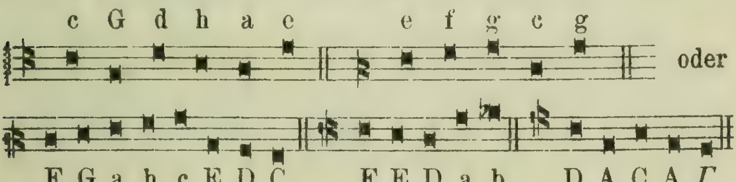
Im 11. Jahrh. dienten zwei Linien zugleich als Schlüssel. Man setzte die Noten auf, zwischen, unter und über dieselben. Eine rote Linie galt für den Ton F, eine gelbe (auch grüne) für den Ton C.[1]) Später setzte man vor die farbigen Linien die Buchstaben F und C und schrieb zwischen die auf dem Pergament gezogenen Linien die Neumen oder Noten. Bald unterliess man aber die verschiedene Färbung der Linien und zog dieselben meist nur mit roter Farbe. Aus dem gotischen Buchstaben F hat sich das Zeichen, aus dem gotischen C das Zeichen herausgebildet, ähnlich wie später aus dem gotischen G der moderne Violinschlüssel entstanden ist. (Siehe die 5. Tabelle im Anhange.) 

Beim gregorianischen Choral sind nur zwei Gattungen von Schlüsseln üblich, der C- oder Ut- und der F- oder Fa-Schlüssel; in den offiziellen Choralbüchern sind dieselben in fünffacher Weise verwendet, nämlich:

zwei C- Schlüssel und drei F-Schlüssel.



Die Note der Linie, auf welcher der C-Schlüssel steht, heisst *ut* (C); die Note der Linie, auf welcher der F-Schlüssel steht, heisst *fa* (F); die übrigen Töne werden durch die Linien und Zwischenräume stufenweise abgezählt.

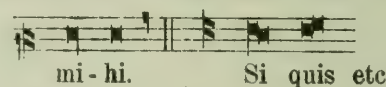


[1]) In Manuscripten mit roter, gelber und grüner Linie steht letztere meist obenan und bedeutet f, während die gelbe c, die rote F angibt; dadurch sind die Stellen angedeutet, auf welche die natürlichen Halbtöne treffen

Wenn der Choralsatz einen so grossen Tonumfang hat, dass ein Schlüssel beim vierlienigen System nicht ausreicht, so versetzt (transponiert) man den nämlichen Schlüssel um eine oder mehrere Linien tiefer oder höher, oder vertauscht den F- mit dem C-Schlüssel und umgekehrt, z. B.:



oder:



Das kleine Nötchen ꟷ wird *custos* (Notenzeiger, Wächter) genannt. Dasselbe zeigt beim Wechsel der Zeilen die Stelle an, auf welcher in der folgenden Zeile der erste Ton steht, und macht bei Veränderung und Versetzung des Schlüssels auf den nächsten Ton aufmerksam.

§. 8. Rhythmus, Ruhepunkte.

I. Die nach irgend einer bestimmten Ordnung geregelte Bewegung und Abwechslung heisst Rhythmus;[1]) er ist Mass, sowohl Ebenmass als Gleichmass. Musikalischer Rhythmus wird gewonnen, wenn der eine Ton der Dauer nach mehr oder weniger über einen andern sich ausdehnt und beim Vortrag in grösserer oder geringerer Stärke erscheint. Man kann von künstlichem Rhythmus sprechen, wie er in den verschiedenen Versmassen sich bildet, und von natürlichem Rhythmus der Sprache oder Prosa.

Alle Sinne des Menschen fühlen in gewisser Weise den Rhythmus. Vorzüglich das Ohr verschmäht eine längere Reihe von Tönen in gleichmässiger Stärke und Zeitdauer. Die Folge schwächerer und stärkerer Silben und ihre Verbindung zu einem Ganzen durch den Accent fesselt in der Sprache.[2])

---

[1]) *ῥύειν*, fliessen, wallen.

[2]) „Gut singen heisst gut accentuieren und die Worte dem Sinne und Inhalt des Satzes gemäss in richtigem Verhältnisse untereinander

Im Choral ist Rhythmus enge mit der Sprache verknüpft, und der Wohlklang derselben muss sich mit gleichem Schwunge den gregorianischen Melodien mitteilen. Aus der Melodie der Sprache gebildet, sind die Worte nur eine Umkleidung derselben durch die Töne.

Der Fundamentalsatz für Verständnis und Vortrag des gregor. Chorals lautet demnach: Singe die Worte mit den Noten so, wie du sie ohne Noten sprichst.[1]) Die genaue Beobachtung dieses Grundsatzes kann allein zum richtigen Vortrag des gregorianischen Chorals in seinen einfachsten (syllabischen) und reicheren Formen führen.

Das Ebenmass (nicht das Gleichmass, die Gleichförmigkeit),[2]) welches beim guten Vortrage einer wohlgeordneten Rede beobachtet wird, die natürliche Melodie der Sprache in unbestimmten Tönen (nicht das Buchstabieren oder Syllabieren), muss auch auf den Vortrag in bestimmten Tonhöhen übertragen werden. Ein Haupterfordernis zum richtigen Vortrage des Chorals ist demnach die Kenntnis der lateinischen Sprache, wenigstens eine fehlerfreie, deutliche, vollendete Aussprache und Deklamation.

Wird eine Silbe mit besonderem Nachdrucke hervorgehoben und durch intensiveren, kräftigeren Stimmenklang ausgezeichnet, so sagt man, sie habe den Accent. Derselbe hat beim greg. Choral eine grosse Bedeutung. Durch ihn werden Haupt- und Nebensachen unterschieden, und das Bedeutende und Wichtige wird in den Vordergrund gestellt.

Aus dem Gesagten ergibt sich die gänzliche Unrichtigkeit jenes Vortrages, bei dem jeder Note und Silbe der gre-

---

abstufen", lehrt Adam von Fulda, wenn er Gerbert, Script. III. B., S. 333. die schon dem hl. Augustin *(De Musica)* bekannte Definition gibt: „*Musica est ars docens voces formare, formatas per sonum recta proportione accentuare.*"

[1]) Für die humanistisch gebildeten Sänger können bereits an dieser Stelle §. 43 und 44 eingeschaltet werden.

[2]) Das bestimmte Mass und die bestimmte Zahl von abwechselnd langen und kurzen Silben nennt man Metrum. Jene Kenntnis, welche die Länge und Kürze der Silben und die Aussprache der Wörter lehrt, heisst Prosodie. Das Abzählen der metrischen Silben nach ihrer Länge und Kürze, nach ihren Einschnitten (Cäsuren), Ruhepunkten u. s. w. bezeichnet man mit dem Worte Scansion.

gorianischen Gesänge eine gleiche Zeitdauer zugemessen wird *(Istonie, æqualitas cantilenæ).* Niemand kann Gefallen an einem Redner finden, der die Silben und Wörter seines Vortrages in gleichmässiger Hast oder auch Trägheit recitiert.

Anmerkung. Rhythmus als Gleichmass ist der Takt. *(Musica mensurata* oder *cantus mensurabilis.)* Eine Note (z. B. 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥, oder 𝅜 = 𝅝 𝅝 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 u. s. w.) wird als Takteinheit angenommen, und ihre kleineren Teile müssen in gleichen Zeitabschnitten wiederkehren. Jeder dieser Zeitabschnitte, Takt genannt, muss die nach dem Schlüssel angegebene Zeiteinheit (𝄵 oder 𝄴 u. s. w. für 𝅝 oder 𝅜) darstellen; sämtliche Noten eines Taktes geben ihrem Werte nach die als „Einteilungsgrund“ gewählte Note (𝅝 oder 𝅜) u. s. w. Gegenwärtig bezeichnet man diese Zeitabschnitte durch senkrechte Striche im Notensystem. Die mittelalterlichen Komponisten dagegen liessen alle Taktstriche weg, lenkten auf diese Weise den Sänger auf den Zusammenhang und erhoben ihn trotz der Mensurfesseln zum freien Rhythmus. Eine Anleitung, die älteren, ohne Taktstriche gedruckten oder geschriebenen Vokalkompositionen in moderne Partitur zu bringen, veröffentlichte der Verfasser dieses Lehrbuches im kirchenmus. Jahrbuch 1898, S. 18—38.

II. Rhythmische Bewegung fordert aber wesentlich **Ruhepunkte**. Körper und Geist des Sängers brauchen Zeit, um sich neue Kräfte (Atem — Aufschwung) zu sammeln.

Beim Rhythmus als **Ebenmass** sind diese Ruhepunkte **teilweise** dem **Gefühle** (nie der Willkür oder verschuldeten Notwendigkeit wegen Mangel an Atem) überlassen. niemals aber soll der Sinn durch die Pause gestört oder das Wort so oft zerrissen werden, dass es dem Hörer schwer fällt, die einzelnen Silben desselben zu verbinden; **auch darf nie unmittelbar vor einer Silbe innerhalb eines Wortes abgesetzt oder geatmet werden.**

Gewöhnlich findet sich das Atemzeichen angegeben[1]) und hat folgende Gestalt und Bedeutung im gregorianischen Choral:

---

[1]) Die erste Grossfolioausgabe des *Graduale Rom.* enthielt gleich dem Original von 1614 nur die einfache senkrechte Linie (Nr. 2) als Atemzeichen. Es war natürlich vorausgesetzt, dass bei jeder Interpunktion des Textes gut Atem geschöpft werde. Siehe auch die Artikel über Interpunktion in der Mus. sacr., Regensburg 1889 und unten §. 44.

1) I ist entweder Atem- oder Ordnungszeichen, besonders für grössere Chöre.[1]) 2) Letzteren Zweck hat auch die einfache senkrechte Linie |, 3) ‖ ist Schlusszeichen eines ganzen Satzes oder Abschnittes.[2]) Wenn umfangreichere Neumengruppen in zwei oder drei Abschnitte ohne ɪ oder I, durch blosse Trennung der Noten abgeteilt werden, so ist damit die kürzeste Pause angedeutet und eine für den Massengesang zweckmässige Scheidung der melodischen Glieder und rhythmischen Absätze gegeben. In diesen Fällen darf selten wirklich Atem geschöpft werden, sondern der Vokal ist leicht und unmerklich — besonders bei den Accentsilben — zu erneuern, der Atem nur etwas anzuhalten.[3])

Für die Ruhepunkte gilt als Grundregel: „Je nach dem Inhalt der Worte oder Sätze, je nach der Festzeit, dem Personal und dem Orte, wo gesungen wird, gibt es Pausen von verschiedener Dauer; sie müssen stets natürlich sein, dürfen nicht mathematisch bestimmt werden." Pause ist für Gesang, was Komma, Strichpunkt und Doppelpunkt im Redevortrag sind. —

In den neuesten Ausgaben der römischen Choralbücher sind die Atem- und Absatzzeichen so reichlich angebracht, dass gutgebildete Sänger ohne Schwierigkeit weitere Pausen entbehren können. Es bleibt jedoch dem Dirigenten überlassen, in längeren Notengruppen, z. B. bei den Allelujaneumen oder an Stellen, wo er es für nötig erachtet, dem Chore noch weitere Ruhepunkte zu bezeichnen.

---

[1]) In den Oktavausgaben der authentischen Choralbücher sind diese Ruhepunkte aufs genaueste verzeichnet. In alten Choralbüchern, besonders Manuskripten, steht nach jedem Worte das ɪ *semisuspirium,* damit ein der lateinischen Sprache Unkundiger die Wörter mit ihren Noten nicht zusammenlesen und ineinanderziehen sollte.

[2]) Bei den Introiten, Offertorien, Antiphonen u. s. w. wird der zum Intonieren (Absingen der ersten Worte durch eine kleinere Zahl von Sängern) bestimmte Abschnitt mit einer senkrechten Doppellinie abgegrenzt.

[3]) Siehe auch §. 9, S. 40 das Beispiel *Hæc dies.*

§. 9. Stimme, Sprache.

I. Die menschliche Stimme entsteht im Kehlkopf durch die verschiedenen Spannungen der Stimmbänder, die durch die ausgeatmete Luft in regelmässige Schwingungen versetzt werden. Die Höhe der Stimme ist abhängig von der Länge der Stimmbänder, daher haben Männer eine tiefere Stimme als Frauen und Kinder. Wenn durch die kleinen Kehlkopfmuskeln die Stimmbänder verkürzt und stärker gespannt werden, so entstehen höhere Töne; wenn durch stärkere Ausatmung die Stimmbänder stärker angeblasen werden, so wird ebenfalls ein Ton erhöht. Während bei der gewöhnlichen (Brust-)Stimme die Luft in den Bronchien und Lungen sich an den Schwingungen beteiligt, gerät zur Erzeugung der höchsten Töne bei der Fistel- oder Kopfstimme besonders die Luft der Mund- und Nasenhöhle in Schwingungen.

Um den Bemühungen, die Stimme möglichst biegsam zu machen (wozu Lehrer und Übung unerlässlich sind), auch theoretische Nachhilfe zu geben,[1]) merke der Gesangschüler:

1) Möglichst viel Atem vorrätig zu haben, bedingt die Fähigkeit, die Stimme mit grösserer oder geringerer Kraft ausströmen zu lassen. Die Muskeln der Brust und des Unterleibes müssen vor jedem lähmenden Einfluss bewahrt bleiben. Leicht und schnell muss voller Atem geschöpft und dieser Versuch schon vor der Tonbildung gemacht werden. Zu festes Binden des Halses, Zurückpressen des Kopfes oder Vorbeugen desselben wirkt nachteilig auf die Stimme. Im Sitzen angestrengt zu singen, schwächt die Stimme, ist der Gesundheit schädlich und hindert die Aufmerksamkeit.

2) Voller, klarer Metallklang des Stimmorgans ist wohl von kräftiger Organisation bedingt; doch lässt sich auch der dünne Klang durch möglichst weise Benützung des reichlich geschöpften Atems, Vermeidung des Schreiens und andauernde Übung der Bruststimme kräftigen. Die Klangfarbe der menschlichen Stimme entsteht durch die bei den einzelnen Individuen verschiedene Gestalt der Hohlräume (Mund-, Nasen-, Rachenhöhle, Kehlkopf u. s. w.),

[1]) Ausführliche theoretische Belehrung über die Entstehung der Stimme, des Tones, der Sprache u. s. w., sowie praktische Winke für richtige Aussprache und Tonbildung enthält das Werk: „Die menschliche Stimme. Von P. K. Handmann, S. J.“; über die Kunst der Rede und des Vortrages siehe das Buch von K. Scraup.

wodurch mit dem Grundton sich Obertöne verbinden, welche in Zahl und Stärke der Schwingungen verschieden sind.

3) Der sogenannte Kehlton (dem Sänger durch Schnüren der Kehle, dem Zuhörer durch den erstickten Ton kennbar) hat seinen Ursprung meist darin, dass man die Stimme zu schnell und heftig in hohe Töne treibt, wodurch der Luftstrahl nicht durch die Mundhöhle frei heraustritt, sondern bereits an der Mundwölbung gebrochen wird.

4) Bei tiefen Tönen pressen manche gewaltsam den Kehlkopf abwärts, so dass die Luftröhre fühlbar erzittert, was man Gurgelton zu nennen pflegt. Man erzwinge keine tiefen Töne und suche die wirklich vorhandenen nicht übermässig zu verstärken, weil sonst Rauheit der Stimme, Verlust ihres Metallklanges und ihrer Kraft und Festigkeit die traurigen Folgen sein werden. Ein gleich schlimmer Fehler ist, bei hohen Tönen den Hals mit Kehlkopf nach aufwärts zu ziehen.

5) Bei den gewöhnlichen Tönen wird die Nasenhöhle durch das Gaumensegel abgeschlossen, so dass nur die Luft in der Mundhöhle schwingt; beim Nasenton beteiligt sich auch die Luft der Nasenhöhle an den Schwingungen.

6) Zu weites Öffnen des Mundes schwächt die Klangstärke. Der kleine Finger soll jedoch immer zwischen den Zahnreihen Platz haben.

7) Der Gebrauch der Kopf- (Fistel-, Falsett-) Stimme greift die Stimmbänder und Kehlkopfmuskeln an und wirkt, länger fortgesetzt, zerstörend auf die Stimmorgane. Nur wenn die natürliche Bruststimme gut gebildet und entwickelt ist, kann die Kopfstimme ohne Schaden geübt werden.

8) Die Verbindung zweier Töne muss so geschehen, dass beide deutlich unterschieden werden können, ohne dass eine Lücke zwischen denselben entsteht. Die Verbindung mehrerer Töne setzt zweckmässige Verteilung des Atems voraus. In leisem Ansatz den Ton zu beginnen, mit steigender Kraft bis zum natürlichen Grade der Stärke ihn fortzusetzen und auf umgekehrtem Wege wieder ausklingen zu lassen, stärkt und festigt die Stimme und verschafft ihr die vortreffliche Eigenschaft, auf jeder Stufe der natürlichen Höhe oder Tiefe stärkeren oder leiseren Ton anzugeben.

9) Beim Zusammenziehen der Töne (besonders eines grösseren Intervalles), dem sogenannten Portament, ist die hässliche Unart des Schleifens aller oder doch vieler dazwischen liegender Töne zu vermeiden. Affektiertheit und ungebildete Manieren offenbaren sich am abschreckendsten in dieser Art Gesang. Wohl bedingt der schöne Gesang eine gewisse Schwungfertigkeit und Elastizität des Tones; doch diese unterscheidet sich sehr fühlbar von dem angedeuteten Gewimmer.

10) Bei der Mutation soll das Singen ein paar Monate ganz ausgesetzt und dann nur allmählich einige Übung in der neuen

Stimmlage vorgenommen werden, bis sich das Organ gekräftigt und eine bestimmte Festigkeit erlangt hat. „Die fixe Idee, aus Sopran- würden Bass-, aus Alt- Tenorstimmen, hat schon viele Strohbässe und heulende Tenore zum Vorschein gebracht.“[1])

11) Durch unverdrossene Übung wird auch eine schwächliche Stimme gekräftigt, ein geringer Tonumfang erweitert und unsicherer Tonansatz gefestigt. Mässige und vernünftige Gesangübungen, sollten sie auch täglich vorgenommen werden, bilden die Stimmorgane, geben ihnen Biegsamkeit, Ausdauer und Kraft. „Menschenkehlen sind wie Schiessgewehre; es wollen sowohl die einen wie die anderen immer poliert und gebraucht werden, sonst verrosten sie.“[2])

II. Was B. Marx[3]) mehr von der deutschen Sprache schreibt, gilt auch von der lateinischen Sprache beim Choralgesang: „Reinheit, Wohlklang und Charakter der Sprache muss zum Bewusstsein gebracht und gepflegt werden. Wer nicht gut spricht, hört auch nicht gut; wer unrein oder roh spricht, dessen Klangsinn ist roh, unsauber oder unentwickelt.“

Die lateinische Sprache ist durch ihren Reichtum an Vokalen für den Gesang besonders günstig und trägt zur Verschönerung des Tones wesentlich bei. Man denke und sage nicht: „Die gewöhnlichen Leute verstehen die Sprache doch nicht, ob sie nun äusserst korrekt behandelt oder verstümmelt wird.“ Abgesehen von der Unehrerbietigkeit solcher Äusserung gegen die liturgische Sprache und damit auch Handlung, fühlt übrigens selbst der gemeine Mann recht klar und deutlich den Unterschied zwischen schöner und schlechter Aussprache. Auch der ungebildete Laie wird zwischen Choralsängern, von denen der eine Worte und Silben verstümmelt, der andere aber in möglichster Reinheit wiedergibt, leicht den herausfinden, welcher seine Sache besser gemacht hat.

Benedikt XIV. drückt den gleichen Gedanken mit den Worten aus: „*Curandum est, ut verba, quæ cantatur, plane*

---

[1]) A. B. Marx, die Musik des 19. Jahrh. Es soll mit diesem Satze nicht ein entgegengesetzes Axiom aufgestellt, sondern nur vor Zwang der Natur gewarnt werden.

[2]) Mattheson in seinem Patriot (Hamburg, 1728), S. 84.

[3]) A. a. O.. S. 370.

perfecteque intelligantur, — es ist dafür zu sorgen, dass man die Worte, welche gesungen werden, deutlich und vollkommen verstehe."

Anmerkung. Helle Vokalisation wird an erster Stelle gefordert; wenn die Übungen zur Erzeugung und Bildung des Tones geschehen sind, sollen Laut-, Silben- und Sprachübungen für sich und in Verbindung mit den Gesangstönen vorgenommen werden.

Das A wird nur rein, wenn Lippen und Zahnreihen sich wenigstens so weit öffnen, dass ein Finger zwischen den Zahnreihen Raum findet; die Mundhöhle nimmt dabei die Gestalt eines sich nach vorne erweiternden Trichters an. Beim E legt sich die Zunge mit ihrer Spitze an die Unterzähne, hebt sich in der Mitte ein wenig und vermindert dadurch den Raum in der Mundhöhle, während die Rachenhöhle bedeutend erweitert wird. Beim I setzt sich die Zungenspitze bis an die Schärfe der Unterzähne. Bei hohen Tönen wird dieser Vokal leicht zu scharf und zu spitz. Beim O ist die Öffnung des Mundes wie beim U, nur werden die beiden Lippen weiter geöffnet. Beim U nähern sich die Lippen fast gänzlich und treten etwas vorwärts, die Zunge aber wird in der Mitte stark herabgezogen. Der Übergang eines Vokals in den andern lässt sich in folgender Ordnung deutlich darstellen: I, E, A, O. U.

Der Lautlehre (Phonologie) muss immer besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, um die Unterschiede der tönenden einfachen und zusammengesetzten Vokale: a, ä, e, i, o, ö, u, ü (s. §. 10), der mehr oder weniger tönenden und der tonlosen Konsonanten, sowie die Abstufungen der Vokale beim Zusammentreffen mit Konsonanten in den verschiedensten Stellungen nicht nur durch die Ton-, sondern besonders durch die Sprachwerkzeuge zu richtiger und bewusster Darstellung zu bringen.

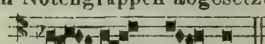
Der Gesangschüler lenke seine Aufmerksamkeit besonders dahin, dass die Reinheit der Vokale nicht durch falsche oder gekrümmte Zungenstellung verdunkelt werde. Der Lehrer bemühe sich, zur Lösung der Zunge und Erzeugung reiner Vokale in den Übungen die Lippenlaute (b, p, f, m, v, w), die Zungenlaute (d, l, n, r, s, t, c, z) und die Gaumenlaute (g, j, k, ch) den verschiedenen Vokalen voranzusetzen; besonders dem p-Laute soll zur Erzielung rascher, reiner und bestimmter Tonbildung die erste Sorge zugewendet werden.

Die harten und weichen Konsonanten sind wohl zu unterscheiden und überhaupt kräftig hervorzuheben. Man unterscheidet tönende Konsonanten *(liquidæ),* welche auch ohne begleitenden Vokal hörbar sind (l, m, n, r, s), und stumme, welche nur in Verbindung mit einem Vokal hörbar sind. Sie bilden mit den obigen Konsonanten das Knochengerüst, die Muskeln und Fasern der Sprache, ohne welche die verbundenen Wörter einer breiartigen Masse gleichen.

Auffallend hässlich ist die üble Angewöhnung, den Wörtern, vorzüglich denen, welche mit einem Vokal anfangen, ein *m* oder *n* vorzusetzen, also *namavit* statt *amavit* oder auch *mmater* statt *mater*, *nregi* statt *regi* zu singen.

Die einzelnen Wörter sollen getrennt, nicht ganze Silben verschluckt oder die Schlussilben (besonders bei Vokalendungen) mit der nächsten Wortsilbe verschmolzen werden, z. B. *e tin sæcula* statt *et in sæcula*: *Kyrieleison* statt *Kyrie eleison*. Nicht der Konsonant, sondern der Vokal einer Silbe ist während der Dauer eines oder mehrerer Töne anzuhalten, z. B. *Sa-nctus*, nicht *San-ctus*, weil sonst der Vokal *a* stets durch einen Nasenlaut getrübt ist.

Die Konsonanten am Schlusse der Wörter, z. B. s, m, b, ch etc., müssen scharf gesprochen werden, auch wenn sie in einiger Entfernung nicht mehr ausdrücklich zu vernehmen sind, da sie zur natürlichen Klangschattierung beitragen und die deutliche Trennung der Wörter bewirken. Wenn bei längeren Notengruppen abgesetzt oder geatmet wird, so ist der Vokal fortzusetzen und der Konsonant erst am Ende der Silbe anzufügen, z. B.



Hæ - - c di - es; [1])

der Doppelvokal wird nach den ersten fünf Noten mit gleicher Tonfarbe repetiert, das c aber erst am Schlusse der Phrase angehängt und bildet so den Trennungskonsonanten für *dies*.

Überhaupt eigne man sich eine genaue und vollkommen bestimmte Artikulation an und spreche so stark und scharf als möglich, in grossen Lokalen mit der höchsten Schärfe, weil die etwaige Härte der Aussprache im weiten Raum ohnehin durch das Verhallen sehr gemildert wird.

Derjenige gilt als guter Deklamator, der richtig, deutlich und rein spricht, Haupt- und Nebensätze im Vortrage gut unterscheidet, die Stimme zu heben und zu senken weiss, je nachdem es Sinn und Bildung der Wörter und Sätze erfordern. Die gleichen Regeln hat der Sänger des gregorianischen Chorals zu beobachten.

§. 10. Leseregeln, Betonung der Silben.

Die Vokale der lateinischen Sprache sind: a, e, i, o, u, (v, y); die Aussprache dieser Selbstlauter, sowie der Diphthongen (Doppellauter) au, eu und ei stimmt mit der im Deutschen überein.

---

[1]) Eine Art Ausnahme findet nur bei den Versikeltönen *in fest. dupl.* und *semidupl.* statt, siehe §. 31.

Der Vokal y ist aus dem Griechischen entlehnt in Wörtern wie: *Kýrie, hyssópo, Bábylon, cœnomýia, butýrum* und wird dunkler als das einfache i ausgesprochen.

Der Doppelvokal *eu* findet sich (ausser in griechischen Wörtern, wie *euge, Euphrates*) nur in *heu, eheu, ceu, seu, neu,* sowie in *neuter* und *neutiquam,* also ist *De-us, me-us, re-us, ólé-um, férre us,* u. s. w. zu sprechen.

Das *ei* ist nur in *hei* als Doppelvokal auszusprechen; alle übrigen Verbindungen von *ei* sind im Lateinischen entweder als Zusammensetzungen zweier Wörter, z. B. *de-índe,* oder als zwei selbständige Vokale zu behandeln, z. B. *elé-ison* (viersilbig),[1] *dé-ĭtas, di-é-i.*

Das *ui* ist kein Doppellaut, die Vokale sind also getrennt zu singen und zu sprechen, z. B. *hú-ic, cú-i, Spiri-tŭi, gé-nŭi-, vó-lŭi.*

Um anzuzeigen, dass ein Vokal besonders ausgesprochen und nicht mit dem vorhergehenden zu einem Diphthongen verbunden werden soll, setzt man öfters die Trennungspunkte *(puncta diæreseós),* z. B. *áër, áëris* (zum Unterschiede von *æris*), *Israël.*[2]) V, v wurde früher wie U, u geschrieben und ist wie *w* zu sprechen,

Die Konsonanten sind b, c, d, f, g, h, (k), l, m, n, p, q, r, s, t, x, (z).[3]) Bei diesen Konsonanten gilt die Regel: „Sprich, wie geschrieben ist.“ Ausnahmen davon finden statt: 1) wenn c vor e, i, y, æ, œ und eu steht, klingt es wie unser *z* (bei den Italienern wie *tsch*), z. B. *ce-drus, ci-*

---

[1]) Siehe Musica sacra 1891, S. 100.

[2]) Bei letzerem Worte, sowie bei allen der lateinischen Sprache nicht eigenen Wörtern sind die *p. diæreseos* überflüssig; hierher gehören: *Misa-el, Gelbo-e, Ephra-im* etc.

[3]) K wird gewöhnlich durch c ersetzt, x und z sind Doppelkonsonanten aus cs und ds. Z kommt nur in Fremdwörtern vor, W nur bei Übertragung von Wörtern aus neueren Sprachen ohne Veränderung der Orthographie; j und v wurde mit i und u geschrieben, in der Aussprache jedoch als i *consonans* (Jod) *Juda, Je-ru-sa-lem* und u *consonans* (vau) *veritas, silva* unterschieden. Die typischen Ausgaben wenden die Zeichen j und v zur Unterscheidung der Aussprache vor einem Vokal am Anfang einer Silbe an, wie *jam, juxta, vi-a* etc., sch ist getrennt zu sprechen, wie *Pas-cha* (nach dem Griecsischen), *is-chyros, s-chola.*

bívit, Cy-réne, cæ-sus; cæ-lum, ceu; vor anderen Vokalen und vor Konsonanten, aber wie *k*, z. B. *ca-put, co-lor, cu-stos, cau-sa, hu-ic, crá-stina* etc.; 2) wenn auf die Silbe *ti* ein Vokal folgt, wird sie wie *zi* gesprochen, z. B. *ó-ti-um, grá-ti-as, ju-stí-ti-a.* Einige neuere Philologen wollen gegen die allgemeine Übung auch in diesem Falle *t* ohne Zischlaut gesprochen wissen. Ausgenommen sind die Fremdwörter, wie *Ægýpti-i,* und wenn ein anderes *t*, ein *s* oder *x* vorhergehen, z. B. *ósti-um, míxti-o.* Man spricht also *justítia = justízia* etc. — Qu, gu und su werden wie *kw, gw* und *sw* gesprochen, wenn sie mit dem folgenden Vokal eine Silbe bilden; also: *quan-do, quot, san-guis,* aber man sagt *su-ávis, su-um.*

Durch das Zusammentreffen zweier Vokale am Schlusse des ersten und Anfang des folgenden Wortes entsteht der sogen. Hiātus (Gähnung). Beim Lesen nach dem Versmass wird er dadurch aufgehoben, dass der erste Vokal ausgestossen (elidiert) wird, im Gesange aber sollen beide Vokale deutlich vernommen werden. Man singe also im Weihnachtshymnus „*Jesu Redemptor*" *ante oríginem*, nicht *antoríginem,* leicht und etwas rascher, um den Versbau nicht zu unterbrechen.[1])

Als Hauptregel hat zu gelten: „Die Schlussilbe darf nicht mit der ersten Silbe des nächsten Wortes verschmolzen werden." Es ist also *Kýrie e-lé-ison* und nicht *Kýrieléison* zu sprechen und zu singen. Gleiche Vokale innerhalb eines Wortes sind hörbar zu trennen, also: *de-ésse, e-le-e-mó-syna; áu-di-it, A-a-ron.*

Die Teilung der Wörter in ihre Silben ist in den neueren Choralbüchern genau angegeben, dennoch dürfte es nützlich sein, einige Regeln darüber anzuführen: 1) Ein Konsonant, der zwischen zwei Vokalen steht, gehört zum letzten Vokal, als *pa-ter, lau-do;* 2) zwei Konsonanten, welche zusammen ein Wort im Griechischen oder Lateinischen anfangen können, gehören auch bei der Abteilung in Silben zusammen, z. B. *pa-tris, e-sca, i-gnis, o-mnis, scri-ptus, pa-stor, ho-spes,* dagegen *man-dátum, San-ctus* (ohne das *a* im Gesange durch

[1]) Eingehendere Winke über die Behandlung ähnlicher Fälle in den Hymnen siehe §. 46.

n zu trüben); 3) Doppelkonsonanten werden geteilt, z. B. *pos-ses-sionem;* 4) zusammengesetzte Wörter werden in ihre Teile getrennt: *sus-cépit, tam-quam, quæcúm-que, ad-orámus* etc.

II. Die Betonung (der Accent) der lateinischen Wörter ist in den neuen Ausgaben der liturgischen Bücher genau angegeben durch das Strichlein über dem Vokal, z. B. *réd-ime.* Einsilbige Wörter bedürfen keiner weiteren Regel; bei den zweisilbigen fällt der Accent (wenn nicht anders angegeben) auf die vorletzte Silbe, also *má-ter, hó-mo.* Bei drei- und mehrsilbigen kann der Leseton auf der drittletzten oder vorletzten Silbe stehen. Eine ausführliche Darlegung der langen und kurzen Vokale, ihrer Veränderungen bei Zusammensetzungen, des Unterschiedes zwischen Quantität und Accent der Silben würde hier zu weit führen. Als allgemeine Regel kann gelten, dass die Silbe, welche der mit Accent versehenen folgt, kürzer zu sprechen ist als die darauffolgenden, z. B. in *hō-mĭ-nes* hat *ho* den Leseton, *mi* ist kurz, darf aber nicht springend gesungen, gleichsam erstickt werden, *nes* ist mittelkurz. Ein Vokal, auf welchen unmittelbar ein anderer folgt, ist in der Regel kurz, z. B. *prōprĭo, ōmnĭa;* doch hüte man sich, das *i* wie *j* zu sprechen.

Einige Übung unter Anweisung eines der lateinischen Aussprache kundigen Lehrers wird schneller zur richtigen Betonung führen, als es die ausführlichsten Regeln vermögen. Beim Recitieren von Psalmen, Lectionen, Orationen etc. beachte man den grossen Unterschied zwischen Lese- und Gesangton; bei ersterem sind alle Regeln der Aussprache und Betonung zu befolgen, bei letzterem aber ist der Sprachton in Gesangston zu verwandeln durch noch deutlicheres und schärferes Hervorheben der Accentsilben, mit denen die übrigen Silben in Harmonie zu stehen haben. Ein kräftiges Betonen z. B. der Silbe *mi* in *hominibus* bedingt eine entsprechende Verstärkung der Silbe *ho* als Vorschlag, *ni* und *bus* als schwächeren und stärkeren Nachschlag. Die Accente der mehrsilbigen Wörter gehen denen der zweisilbigen vor und bilden gleichsam Marksteine der Recitation. Auch im Deutschen gilt eine zu lange Folge bloss ein- oder zweisilbiger Wörter für unschön.

Wer gut liest und accentuiert, hat sich das Hauptgeheimnis des gesangartigen Vortrages angeeignet.

§. 11. Treffübungen.

Das Treffen setzt die Intonation,[1] d. i. die Fähigkeit, jeden verlangten Ton schnell aufzufassen und wiederzugeben, voraus.

Die Intonation muss ganz rein sein, der Ton soll weder zu hoch noch zu tief angefasst werden. Wer eine längere Recitation, wie Epistel, Evangelium und ähnl. auszuführen hat, wähle nie einen Ton, der an die äussersten Grenzen des Stimmorganes streift, um bei zu tiefer Tonlage nicht zu schwanken, bei zu hoher nicht detonieren zu müssen.

Gehörbildung kann durch ausdauernde Übung in Auffassung der einfachsten Tonverhältnisse und mit Hilfe eines Instrumentes (Violine besser als Pianoforte) gefördert werden; auch ein schlechtes Gehör ist verbesserungsfähig. Kein normal entwickelter Mensch ist ohne alles musikalische Gehör, dasselbe ist nur ungleich verteilt.

Gleichwie jedoch das Flötenspiel nicht durch den Violinlehrer und das Violinspiel nicht durch den Klavierlehrer gelehrt und erlernt werden kann, so auch der tadellose Gesang nicht ohne einen Lehrer mit schöner Aussprache, reiner Intonation und gesunder Stimme. Die Schönheit der Stimme ist Gottesgabe; die Bildung müssen Übung und Fleiss bewirken.

Unrein singen ist das Schwanken der Stimme um ein weniges; falsch ist der Gesang, wenn die Differenz zwischen einem halben Tone schwebt; unrichtig singt der, welcher den vorgeschriebenen Ton verfehlt.

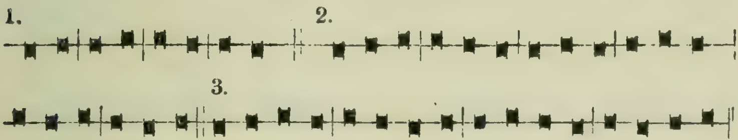
Eine erprobte Methode für die Vorübung im Singen des lateinischen Chorals ist die ausdrucksvolle Recitation der lateinischen Messtexte aus dem *Ordinarium Missæ* oder das deklamatorisch mannigfaltige Lesen von Episteln, Evangelien, u. s. w. Als Übergang zur gesanglichen Recitation bediene man sich ferner beispielsweise des *Credo-* oder *Gloria-*Textes und lasse bloss die Vokale mit Hinweglassung der Konsonan-

[1]) Tinctoris in seinem *Diffinitorium* schreibt: *Intonatio est debita cantus inchoatio*, „Intonation ist der richtige Anfang eines Gesanges“.

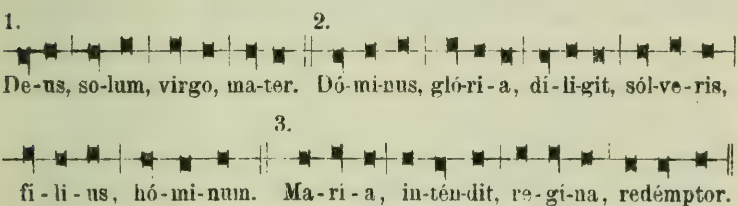
ten hell und rein aussprechen. Dieser Übung folgt das singende, gut artikulierte Lesen dieser oder anderer Texte; denn nur nach gutem Sprechen gelangt man zu gutem Singen.[1])

Die folgenden Übungen können mit Buchstaben, Silben und Wörtern (letztere zur Einübung der richtigen Accente) ausgeführt werden, da nur wiederholte und ausdauernde Versuche die Sicherheit im Treffen bewirken.[2])

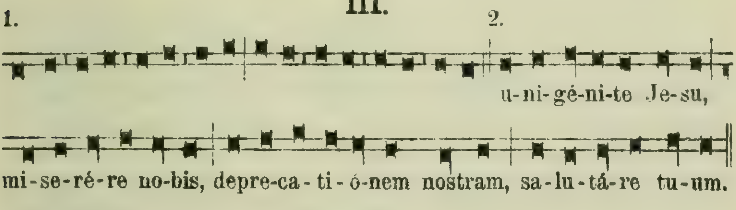
I.



II.



III.

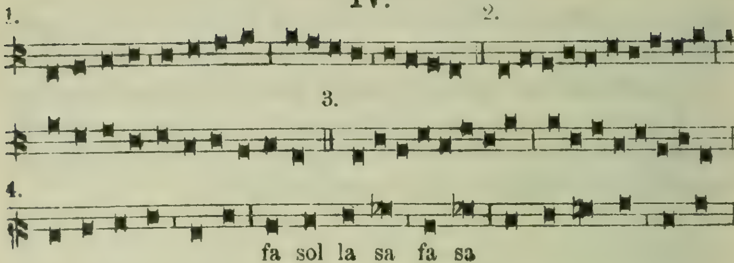


---

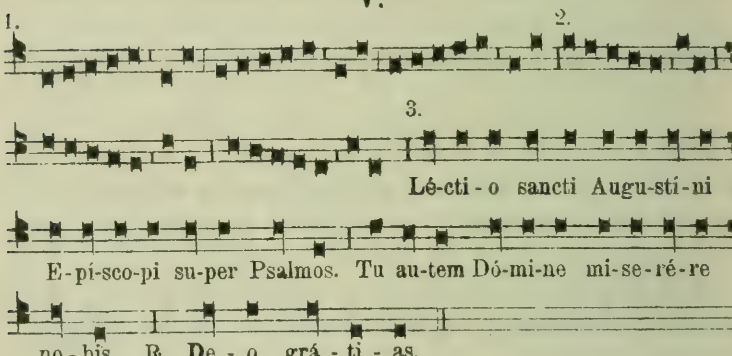
[1]) Niemand lernt künstliche Gangart und leichte Körperbewegung ohne den ungehinderten Gebrauch der Glieder. Das Turnen setzt gerade Glieder voraus, wenn auch durch Turnen kleine Körperdefekte gebessert werden können.

[2]) Eine grössere methodisch geordnete Auswahl ist unter dem Titel „Vorübungen zum Lesen und Treffen im Choralgesange" beim Verleger dieses Lehrbuches erschienen. Quintilian sagt ja: *Phonascis et oratoribus necessaria est exercitatio, qua omnia convalescunt.* „Den Sängern und Rednern ist die Übung unerlässlich; dieselbe macht in allen Dingen tüchtig."

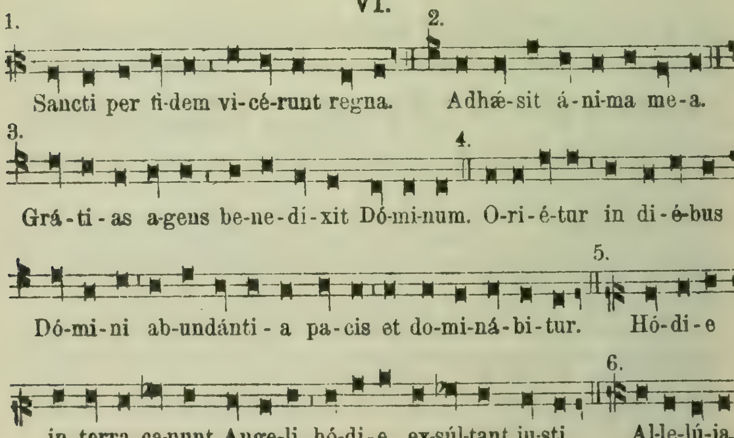
IV.


1.
2.
3.
4.
fa sol la sa fa sa

V.


1.
2.
3.
Lé-cti - o sancti Augu-stí-ni
E-pí-sco-pi su-per Psalmos. Tu au-tem Dó-mi-ne mi-se-ré-re
no-bis. ℟. De - o grá - ti - as.

VI.


1.
2.
Sancti per fi-dem vi-cé-runt regna. Adhǽ-sit á-ni-ma me-a.
3.
4.
Grá-ti-as a-gens be-ne-di-xit Dó-mi-num. O-ri-é-tur in di-é-bus
5.
Dó-mi-ni ab-undánti - a pa-cis et do-mi-ná-bi-tur. Hó-di-e
6.
in terra ca-nunt Ange-li, hó-di-e ex-súl-tant ju-sti. Al-le-lú-ja.

VII.

d e f g a h c d c h a g f e d



re mi fa sol la si ut re ut si la sol fa mi re

Be - á - tus vir, qui ti-met Dó-mi-num, be-ne - di - cé - tur.

Beispielsweise geben wir den annähernden Vortrag dieser Übung in modernen mensurierten Noten:



Be- á-tus vir, qui timet Dóminum, be-ne-di - cé-tur.

VIII. Vermischte Intervalle.

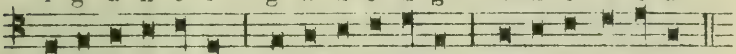
d e f g a d c d e f g c e f g a h e



re mi fa sol la re ut re mi fa sol ut mi fa sol la si mi

Mi-se - ri -cór-di - am, in-si-pi-én-ti-am, adversi-tá-ti-bus,

f g a h c f g a h c d g a h c d e a



fa sol la si ut fa sol la si ut re sol la si ut re mi la

co-gi-ta-ti-ó-nes, be-ne-di-cti-ó-nem, suppli-ca-ti-ó-nes.

d ah dab a aga d da a c a gf



re lasi relasa la lasolla re rela la ut la solfa

A - ve. Sal - ve. I - te. Tu-ba in-so-net.

Anmerkung. Die beste Übung für Gehörbildung, Recitation, Aussprache und Intervalle sind erfahrungsgemäss die Psalmtöne: die Texte und Töne der Psalmen sollen demnach als vorzüglichste Hilfsmittel zur Erzielung geläufiger Aussprache und für Übung der einfachsten Intervalle benützt werden; siehe §. 28—30, sowie des Verfassers *Psalterium Vespertinum* und die Psalmen der Charwoche, des Weihnachts- und Toten-Offiziums. Dann gehe man zu den marianischen Antiphonen im *Vesperale Romanum,* sowie zu den Messgesängen (besonders *Credo)* im *Ordinarium Missæ* resp. *Graduale Romanum* über. — Für Kleriker sind die sämtlichen Gesänge des *Missale, Rituale* und *Pontificale* im „*Cantorinus Romanus*" als Übungsmaterial sehr nützlich und wichtig.

B. Kenntnis.

a) Theoretischer Teil.

§. 12. Entwicklung der Oktavengattungen.

Wenn die Töne einer der sieben diatonischen Tonleitern, nachdem die Skala in Quinten und Quarten geteilt ist, zu einem melodischen Tonstück so verwendet werden, dass sie zu einem Haupt- oder Grundton in gewisser Beziehung stehen, so sagt man, der so gebildete Gesang gehe aus einer Kirchentonart, Oktavengattung, *tropus, modus, tonus.*[1])

Anmerkung. Über die Theorie der griechischen Musik bei Aristoxenus (um 300 vor Chr.) und über den Stand der griechisch-römischen Musik nach Christus bis Cassiodor († 575) vgl. Gevaerts diesbezügl. Schriften, Dr. W. Ambros, Musikgeschichte, 1. Band und die Neuauflage desselben, welche Dr. Sokolowski nach den Anschauungen Westphals gänzlich umgearbeitet hat, sowie die Art. in Dr. Hugo

[1]) Nach Ugolinus von Orvieto, einem Schriftsteller des 15. Jahrhunderts; s. über ihn Kirchenm. Jahrb. 1895, S. 19—49. Zwischen Oktavengattung und Tonart im modernen Sinn ist also ein Unterschied. In den sieben diatonischen Tonleitern ändert sich die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne je nach dem Grundton: diese sieben von einander verschiedenen Tonreihen heissen Oktavengattungen. Unter Tonart versteht man die Versetzung (Transposition) einer Oktavengattung, auf einen andern diatonischen oder chromatischen Ton. Die Tonart ändert also nur die Höhe oder Tiefe der Oktavengattung, so dass die modernen Durtonarten als Versetzungen der Oktavengattung auf dem Tone *c*, die Molltonarten als Transpositionen der Skala auf dem Tone *a* bezeichnet werden müssen. Der richtige Ausdruck für Octavengattung ist im Lateinischen: *modus* und war auch im Gegensatz zu *tonus*, wodurch die stehenden Formeln der *modi* bezeichnet wurden, ziemlich allgemein bis zum 15. Jahrhundert üblich. Schon Guido von Arezzo tadelt den Sprachgebrauch *tonus* statt *modus*. Später wechselten die Theoretiker der Mensuralmusik die Begriffe, so dass z. B. Tinctoris (im 15. Jahrh.) das Wort *modus* als „Takteinrichtung eines Gesanges“ definiert, *tonus* aber als „die Tonart, durch welche ein jeder Gesang regelrecht komponiert wird.“ *Toni* nennt man die stehenden Formeln für den Psalmengesang, für die *Gloria Patri* etc., *modi* aber die Tonarten (Oktavengattungen) der verschiedenen Choralgesänge. — Kirchentonarten, Kirchentöne heissen die Oktavengattungen zum Unterschiede von den modernen, seit dem 17. Jahrh. durch Einführung der chromatischen Halbtöne üblichen, anfangs mehr für weltliche Musik verwendeten Dur- und Moll-Tonarten.

Riemans Musiklexikon. In Gevaerts Mélopée antique wird der Versuch gemacht, die gregorianischen Melodien auf das altgriechische Tonsystem zurückzuführen, das durch Boëtius auf acht Oktavengattungen beschränkt wurde, während Cassiodor nach Aristoxenus vierzehn aufzählt.

Die Theoretiker des Mittelalters vom 9. Jahrh. ab trugen nur die Lehren des Boëtius vor; es bildete sich auf diese Weise eine neue Theorie, die von der des griechisch-römischen Heidentums sowohl in der Bildung der Oktavengattungen, als auch in der Namensbezeichnung für dieselben gänzlich verschieden ist; s. auch §. 13. Der Verfasser dieses Lehrbuches berücksichtigt vorzugsweise die Auffassung der mittelalterlichen Theoretiker und erwähnt nur nebenbei die Lehren der griechisch-römischen Theoretiker vor Boëtius.

Je nach der Lage des natürlichen oder diatonischen Halbtones sind innerhalb der 16, bezw. 17 Töne von Γ—aa (s. S. 22) vier Arten von reinen ($3^1/_2$ Töne umfassenden) Quinten (Pentachorde) und drei Arten von reinen ($2^1/_2$ Töne in sich schliessenden) Quarten (Tetrachorde) zu unterscheiden; es ergeben sich also die Quinten: mit dem Halbton von der 1. zur 2. Stufe,[1] mit Halbton von der 2. zur 3.,[2] mit Halbton von der 3. zur 4.,[3] mit Halbton von der 4. zur 5. Stufe,[4] die Quarten: mit Halbton von der 1. zur 2.,[5] mit Halbton von der 2. zur 3.,[6] mit Halbton von der 3. zur 4. Stufe.[7]

Die Theoretiker des Mittelalters reden nur von acht *modi*, welche auf den Buchstaben D E F G aufgebaut wurden, und zwar so, dass die Tonleiter eine doppelte Verwendung fand. Die Tonreihen von D E F G in Quint und Quart geteilt hiessen authentische[8] und wurden mit den griechischen Zahlwörtern *Protos* (der erste), *Deuteros* (der zweite), *Tritos* (der dritte), *Tetartos* (der vierte) bezeichnet. Wird

[1]) Nach der Buchstabenbezeichnung, von unten nach oben gezählt: E⌒f g a ♮.

[2]) D e⌒f g a, auch a ♮⌒c d e.

[3]) Γ A B⌒C D, auch G a ♮⌒c d; C D E⌒F G, auch c d e⌒f g und F G a⌒b c; das grosse B ist gleich dem modernen H.

[4]) F g a ♮⌒c.

[5]) B⌒C D E, auch ♮⌒c d e und E⌒F g a, auch e⌒f g a.

[6]) D E⌒F G, auch d e⌒f g und A B⌒C D, auch a ♮⌒c d.

[7]) Γ A B⌒C, auch G a ♮⌒c, C D E⌒F, auch c d e⌒f, und F G a⌒b.

[8]) *αὐθέντης*, echt, ursprünglich *(authentus* und *authenticus)*; wohl auch, weil sie die Grundlage der übrigen Tonarten abgeben.

die obere Quart dieser vier Tonreihen unten angefügt, so ändert sich ihr Umfang; der Grundton des authentischen *modus* wird die Quart einer neuen Oktavengattung, und diese nennt man plagale,[1]) auch *lateralis*, *subjugalis*, also Nebentonart. Daher die Benennung. *Modus protus authentus* für den ersten und *modus protus subjugalis* (auch *plagius* und *plagalis*) u. s. w. für den späteren zweiten Ton.

Aus dieser Lehre ergeben sich die acht *modi* durch Unterabteilung in folgender Weise: Der *protus* bildet aus sich den zweiten, der *deuterus*, jetzt als 3., aus sich den 4., der *tritus*, jetzt 5., aus sich den 6., der *tetartus*, jetzt 7., aus sich den 8. *modus*.

Darstellung der acht Oktavengattungen.

I. Modus authenticus. *II. Modus plagalis.*

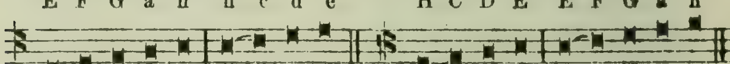
D E F G a a h c d A H C D D E F G a



Quinte. Quarte. Quarte. Quinte.

III. Modus authenticus. *IV. Modus plagalis.*

E F G a h h c d e H C D E E F G a h



Quinte. Quarte. Quarte. Quinte.

V. Modus authenticus. *VI. Modus plagalis.*

F G a h c c d e f C D E F F G a h c



Quinte. Quarte. Quarte. Quinte.

VII. Modus authenticus. *VIII. Modus plagalis.*

G a h c d d e f g D E F G G a h c d



Quinte. Quarte. Quarte. Quinte.

Nach dem 12. Jahrhundert zeigen sich bereits Versuche, zuerst für den beginnenden mehrstimmigen Gesang, das alte griechische Tonsystem, welches ausser auf *b* auch auf *a* und *c* ähnliche Ton-

[1]) *πλαγιος*, entlehnt, aus der authentischen abgeleitet.

reihen kannte.[1]) zu adoptieren. Erst durch Glarean (Henricus Loritus aus Glarus) wurde 1547 im Werke „*Dodekachordon*“ die konsequente Durchbildung zum erstenmal deutlicher doziert und sogleich von allen Theoretikern angenommen, nachdem die Praktiker im 15. Jahrhundert schon darnach gehandelt hatten.[2])

So entstanden vier neue Oktavengattungen, nämlich:

IX. Modus authenticus. — *X. Modus plagalis.*

a h c d e e f g ā — E F G a a h c d e



Quinte. Quarte. — Quarte. Quinte.

XI. Modus authenticus. — *XII. Modus plagalis.*

c d e f g g ā h̄ c̄ — G a h c c d e f g



Quinte. Quarte. — Quarte. Quinte.

Bei näherer Betrachtung ergibt sich, dass der neugebildete *IX. modus* bereits die übliche Grenze des gregorianischen Chorals, nämlich g überschreitet, daher auch die höchst seltene Verwendung desselben: um so häufiger bediente man sich des *X. modus.*[3]) Der *XI. modus* ist sehr üblich geworden, und zwar in der untern Oktav:



Quinte. Quarte.

[1]) Die von oben nach unten geteilte Tonleiter h bis H mit Quinte h—E und Quarte E—H heisst bei Aristoxenus „mixolydisch“, die von aa—a mit Quarte aa—e und Quinte e—a „æolisch“, die von c—C mit Quinte c—F und Quarte F—C „lydisch“.

[2]) Ambros, Musikgesch. 2. Bd., S. 51, bemerkt zur logischen Entwicklung der neuen *modi* ganz richtig: „Der zweite, vierte und sechste (Ambros schreibt irrtümlich „fünfte“) Kirchenton hat eine Art Doppelstellung: diese drei Tonreihen sind als Plagaltöne von ihren authentischen Tönen abhängig, aber nach der Stellung ihrer zwei Halbtöne können sie auch selbstberechtigte Oktavenarten, gleichsam drei andere, neue authentische Tonarten repräsentieren, wo dann der Anfangston wirklicher Grundton wird und so jenes Verhältnis von Abhängigkeit verschwindet, ja die Fähigkeit vorhanden wäre, selbst wieder drei neue Plagaltöne zu entsenden.“

[3]) Ein XI. und XII. *modus* wäre auf h—f—h, beziehungsweise F—h—f zu errichten gewesen, aber der Tritonus F—h und die unreine Quinte h—f machten diese Tonreihe unbrauchbar, und man überging sie. Theoretisch jedoch wurden sie als XI. und XII. *modus* bezeichnet, während man die Tonreihen auf c XIII. und XIV. *modus* nannte. Glarean schrieb das Dodekachordon, „den Zwölfsaiter“, um schon durch den Titel anzudeuten, dass er nur auf sechs Tönen zwölf Oktavengattungen annehme.

§. 13. Namen, Merkmale und Unterschiede der Oktavengattungen.

I. Die acht (zwölf) Oktavengattungen wurden in zwei Klassen geteilt, in authentische und plagale. Man bediente sich zur Aufzählung derselben der Ordinalzahlen *primus, secundus, tertius, quartus, quintus, sextus, septimus, octavus, nonus, decimus, undecimus, duodecimus:* 1., 2., 3. Ton u. s. w. Die beigefügten griechischen Namen,[1]) welche schon vor Glarean für die acht *modi* allgemein üblich waren, lauten für die zwölf *modi* wie folgt:

MODI AUTHENTICI			MODI PLAGALES		
I	*Dorius*	*D-a-d*	II	*Hypodorius*[2])	*A-D-a*
III	*Phrygius*	*E-h-e*	IV	*Hypophrygius*	*H-E-h*
V	*Lydius*	*F-c-f*	VI	*Hypolydius*	*C-F-c*
VII	*Mixolydius*	*G-d-$\underline{g}$*	VIII	*Hypomixolydius*	*D-g-d*
IX	*Aeolius*	*A-e-$\underline{a}$*	X	*Hypoæolius*	*E-a-e*
XI	*Jonicus*	*c-g-$\overline{c}$*	XII	*Hypojonicus*[3])	*G-c-g*

II. Über die authentischen und plagalen *modi* sind unter Hinweis auf das Schema in §. 12 folgende Bemerkungen nützlich:

1. Die authentischen sind aus einer Unterquint und Oberquart gebildet; bei den plagalen liegt die Quint oben und die Quart unten. Die Quarten und Quinten sind also

---

[1]) Die Namen der aristoxenischen Musiklehre lauten für die sieben Tonleitern: 1) von aa—a æolisch, wie bei Glarean; 2) von g—G jastisch (mittelalterlich mixolydisch); 3) von f—F hypolydisch (mittelalterlich lydisch); 4) von e—E dorisch (mittelalterlich phrygisch); 5) von d—D phrygisch (mittelalterlich dorisch); 6) von c—C lydisch (mittelalterlich hypolydisch, seit Glarean auch jonisch, wenn die Quinte unten und die Quarte oben ist); 7) von h—H mixolydisch (im Mittelalter nicht gezählt und auch von Glarean wegen der unharmonischen Teilung übergangen). Bei den vier oberen Oktaven von aa, g, f und e lag die Quarte oben und die Quinte unten, bei denen von d, c und h die Quinte oben und die Quarte unten.

[2]) Das *ὑπο* deutet auf die dem Grundton „unten" beigegebene Quart.

[3]) Der unharmonischen Oktavengattung auf h gibt Glarean die Namen *hyperæolius* für h—f—h und *hyperphrygius* für F—h—f.

bei je zwei *modi* gleich, nur die Lage ist bei den authentischen eine andere als bei den plagalen.

2. Die authentische und ihre plagale Tonart mitsammen haben einen Umfang *(ambitus)* von 11 Noten. Fünf Töne sind beiden gemeinsam, drei nicht; z. B.

I. authentischer Ton: — — — D, E, F, G, a, h, c, d.
II. plagaler Ton: A, H, C, D, E, F, G, a. — — —

3. Die erste Note jeder authentischen und der ihr entsprechenden plagalen Tonleiter[1]) heisst Grundton *(tonus fundamentalis)*, auch *Tonica*, weil die Melodie auf ihm ruht und sich über ihm aufbaut. Man nennt die *Tonica* auch *Finalis* (Schlussnote), weil jeder authentische und plagale Choralsatz regelmässig mit ihr schliesst.

Die Finalen sind folgende:

I & II. III & IV. V & VI. VII & VIII. IX & X. XI & XII (XIII & XIV).



D, *re*, E *mi*, F, *fa*, G, *sol*, a, *la*, c, *ut*.

4. Dominante[2]) nennt man den im Choralsatz vorherrschenden Ton. In folgender Tabelle sind die Finalen und Dominanten der zwölf Oktavengattungen zusammengestellt:

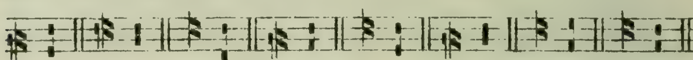
Modus	Final.	Domin.	Modus	Final.	Domin.
I	D	a	VII	G	d
II	D	F	VIII	G	c
III	E	c	IX	a	e
IV	E	a	X	a	c
V	F	c	XI	c	g
VI	F	a	XII	c	e

[1]) Die erste Note, mit welcher die gregorianischen Melodien beginnen, ist meist von der Schlussnote verschieden; hier wird von der ersten Note der Tonleiter gesprochen!

[2]) Im neueren Tonsystem ist Dominante die Quint der *Tonica* oder des Grundtones. Die Quint nach oben nennt man heutzutage Oberdominante (z. B. g bei Tonica c), die Quint nach unten Unterdominante (z. B. f bei Tonica c).

Um die plagalen Töne von den authentischen unterscheiden zu können, da beide gleiche Finalen haben, beachte man, ob mehr als ein Ton unter der Finale vorkommt, und forsche nach der Dominante.

Finale und Dominante miteinander geben die Reperkussion (Wiederschlag), d. h. jene Intervalle, die in den einzelnen *modi* wiederkehren. In Musiknoten ausgedrückt lauten die Reperkussionen der zwölf *modi:*



I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.



IX. X. XI. XII.

5. Die authentischen Tonarten gehen allmählich zur Finale über, die plagalen oft sprungweise. Wird die Quint über der Finale besonders hervorgehoben, so ist die Tonart authentisch. Jeder modus hat gewisse Töne, welche bei Beginn[1]) des Choralsatzes verwendet werden. Es gilt als Regel, dass nie mit einem Intervall begonnen wird, das im authentischen *modus* von der Finale um mehr als eine Quint, im plagalen um mehr als eine Quart entfernt ist. Bei Bildung der Mittelkadenzen (Abgrenzung des musikalischen Satzes wie durch die Interpunktionszeichen , ; : etc.) ist die Regel beachtet, dass dieselben bei den authentischen Tonarten auf der Finale, Quinte oder den dazwischen liegenden Tönen

---

[1]) Es ist eine Eigenheit und beabsichtigte Neuerung in den Gesängen der *editio Medicæa* (1614), dass sämtliche in den authentischen Tonarten stehenden Sätze mit der Finale des *modus* beginnen. Auch die meisten in plagalen Tonarten komponierten Choralgesänge haben die Finale auch als erste Note, nur die des zweiten Tones beginnen meist mit A, dem ersten Ton der Tonleiter. Für die nach dem Jahre 1615 komponierten Gesänge neuerer Feste ist diese Eigentümlichkeit nicht immer beibehalten worden. Für die Antiphonen des *Antiphonarium Roman.* waren die Anfangsnoten massgebend zur Bestimmung der verschiedenen Finalmelodien, und die mittelalterlichen „Tonarien" zählten sogar die Antiphonen in der Ordnung der *modi* und Finalmelodien auf, indem sie z. B. sämtlichen Antiphonen des achten Tones, welche mit c begannen, die zweite Finale zuwiesen u. ähnl.

stattfinden, und dass bei den plagalen die Unterquart nie überschritten wird.

6. Regelmässig, *regularis,* heisst ein *Tonus,* wenn das Gesangstück mit einer der gewöhnlichen sechs Finalen schliesst; ausserdem unregelmässig, *irregularis.*

Die unregelmässigen Schlusstöne heissen auch Confinaltöne und finden sich besonders bei den Ausgängen der Psalmtöne und den Abteilungen der Responsorien, Gradualien und Trakten.

7) Aus dem Tonumfang *(ambitus)* der authentischen und plagalen *modi* und aus verschiedenen Eigentümlichkeiten in Verwendung der die Oktavengattung bestimmenden Töne leiteten die mittelalterlichen Theoretiker neue Unterscheidungen für die Choralgesänge ab.

Die Tonart ist nach ihrer Lehre:

a) Vollständig, *Tonus perfectus,* wenn im authentischen *modus* der Gesang die Oktav der Finale berührt, oder — wenn die Melodie in der plagalen Tonart bis zur Quint der Finale steigt und die Unterquart erreicht.

Beispiel:[1]) Commun.: *Ecce Virgo,* Introit.: *Miserébitur,* Offert.: *Benedictus es,* Antiph.: *Vadam ad montem,* Hymnus: *Sæpe dum Christi* etc. Hierher gehört auch die Regel: „*Omnis cantilenæ legalis ascensus et descensus per diapason construitur*".[2])

b) Unvollständig, *Tonus imperfectus,* heisst die Tonart, wenn die authentische Tonart nicht bis zur Oktav der Finale geht oder die plagale die Quart unter der Finale nicht erreicht. Besonders die Antiphonen zu den Tagzeiten, die Lamentationen der Charwoche *(Modus 6.)* und viele kleinere Gesangsformeln, wie die Psalmtöne, welche übrigens ihren vollen Abschluss durch die mit dem Psalm verbundene Antiphon erhalten, gehören hierher.

c) Mehr als vollständig, *Tonus plusquamperfectus* oder *superabundans,* ist die authentische Tonart, wenn sie ihre Finale nach unten oder die Oktav der Finale nach oben um einen Ton überschreitet, — die plagale, wenn der Quart unter der Finale noch ein Ton beigegeben ist.

[1]) Die Beispiele sind sämtlich der Oktavausgabe des offiziellen *Grad. Rom., Vesp. Rom.* und *Directorium chori* entlehnt und können in den ausführlichen Registern über die verschiedenen Introiten, Hymnen etc. am Schluss der erwähnten Choralbücher aufgefunden werden.

[2]) *Gerbert, Script.,* Tom. II. p. 58. „Jeder regelrechte Gesang umfasst auf- und abwärts eine Oktave."

d) Gemischt, *Tonus mixtus*, ist die Tonart, wenn sie ihren natürlichen *ambitus* um mehr als einen Ton nach unten oder oben überschreitet, so dass die authentische und plagale Tonart sich gleichsam vermischen. Beispiele: *Te Deum laudámus*, die Sequenzen *Lauda Sion, Dies iræ, Veni sancte Spíritus* etc. Mit *Tonus commixtus* wurden diejenigen Gesänge bezeichnet, welche in eine fremde Tonart übergriffen, z. B. den V. Tonus mit dem VII., den I. mit dem IV. verbanden.

e) Der *Tonus* wird *communis perfectus* genannt, wenn die authentische Tonart bis zur Unterquart der Finale (also in die plagale), die plagale bis zur Oktav der Finale (also in die authentische) reichen. Die Melodie umfasst dann die elf Töne der authentischen und ihrer plagalen Tonart. Beispiel: Die Ostersequenz *Victimæ Pascháli*, die Antiphon *Cum appropinquáret.*[1])

§. 14. Wesen und Eigenschaften des I. bis IV. Tones.

Wenn ein Gesang von F ausgeht und nach h schreitet oder von h nach F zurückkehrt, so muss h zur Vermeidung des *Tritonus* (der übermässigen, aus drei Ganztönen bestehenden Quart) in b verwandelt werden. „Die unmittelbare Folge einer übermässigen Quart, *Tritonis*, und einer verminderten Quint ist unzulässig im Choral, und müssen diese Intervalle, wo sie sich finden, durch b vor h in reine verwandelt werden."

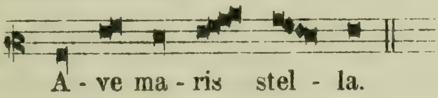
Die Oktavenreihe des I. Tones (dorisch) kann von ihrem Ende (D) eine Oktave aufwärts und eine grosse Sekunde abwärts steigen; selten erhebt sie sich bis e, fällt aber gerne nach C. Das ♭ soll nur dann gesetzt werden, wenn der Triton zu vermeiden ist oder die Melodie nicht über h hinausgeht.

Beispiel: *Ite missa est* in semid., Communio: *Ecce Virgo*, Intr.: *Gaudeámus*, Hymn.: *Pange lingua*, die Antiphon im I. Ton aus dem *Commune unius Mart.* u. a.

---

[1]) Diese gedrängten Notizen bilden teilweise den Inhalt der theoretischen Werke des Mittelalters, welche bei Gerbert und Coussemaker publiziert sind und in zusammenfassender Weise von P. Utto Kornmüller in den Kirchenmus. Jahrb. 1886—1889 nach chronologischer Folge der Autoren mitgeteilt wurden. Es sind die Ergebnisse aus den fertigen Melodien *(res facta)*; sie dienen aber nicht zur Anweisung, wie gregorianische Melodien gebildet werden können.

Die Formel D-a-b-a kehrt in den Gesängen des I. Tones unzähligemal wieder; im Hymnus *Ave maris stella* jedoch ist die 3. Note nicht in b zu verwandeln, da sich die Melodie sogleich bis in die Oktav emporschwingt.[1])



Der **erste** Ton wurde als *modus hilaris* (heiterer Ton) bezeichnet.[2])

Der **zweite** Ton (hypodorisch) wird im Offertorium *Déxtera Dómini* bis *Γ* abwärts, öfter jedoch bis c aufwärts geführt.

Übersteigt diese Tonart ihre Finale um eine Sext, so wird dieses h in b verwandelt; siehe die sieben mit O beginnenden Antiphonen vor Weihnachten, die Präfationen u. s. w.

Er hatte den Beisatz *modus mæstus* (trauriger Ton).

Der **dritte** Ton (phrygisch) kann abwärts nach D gehen. ♮ h ist öfters als Quint der Finale gebraucht; siehe z. B. *Et in terra pax* der 9. Messe im *Ordinarium Missæ.*

Beispiele: Introitus: *In nómine Jesu, Sacerdótes tui, Dómine;* Hymnus: *Deus tuórum, A solis ortus, Te Joseph célebrent.*

Man nannte ihn *modus austerus* (strenger Ton).

Die Gesänge des **vierten** Tones (hypophrygisch) erstrecken sich selten bis zur Unterquart; dieser fehlende Halbton findet sich aber desto häufiger oben angefügt, so dass der *ambitus* hypophrygischer Choräle mehr zwischen C—c sich bewegt.

Das h über der Finale wird sehr häufig in b verwandelt, z. B. Hymnus: *Vírginis Proles, Exsúltet orbis,* Invit.: *Veníte,* etc.

Modus blandus, einschmeichelnder Ton, war sein Name.

---

[1]) Beispiele für die verschiedenen Töne sind in den offiziellen Choralbüchern in reichster Auswahl geboten und sollen einige derselben vom Schüler in ihren Eigentümlichkeiten analysiert werden.

[2]) Diese Charakteristiken der einzelnen *modi* lehnen sich an die ausführlichen Darlegungen alter Schriftsteller, z. B. Guidos, Adams von Fulda u. a. bei Gerbert, besonders an Cardinal Bona. Nicht alles, was die Alten über den Eindruck der einzelnen *modi* geschrieben haben, ist Phantasie oder Vorurteil. Die verschiedene Lage der Halbtöne und die wechselnden Intervall-Zusammensetzungen drücken

§. 15. Wesen und Eigenschaften des V. bis VIII. Tones.

Der charakteristische Ton des fünften *modus* (lydisch) ist h, das nur bei stufenweiser Verbindung mit G in b verwandelt werden muss. Dieses h verleiht dem lydischen *modus* etwas Eindringliches (daher *modus asper,* rauh), Majestätisches, Freudiges; man nannte diesen Ton auch *delectabilis, lætus* und *jubilans,* lieblich, froh, jubelnd. Er darf nicht mit dem in die Oberquart transponierten jonischen *modus* F—f mit Vorzeichnung eines ♭ verwechselt werden.

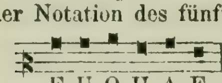
Beispiele: Intr.: *Loquébar,* Grad.: *Speciósus forma,* Offert: *Mirábilis Deus,* Comm.: *Lætábitur justus,* Invit.: *Veníte adorémus,* V. Toni, Ant.: *Qui pacem ponit.*

Der sechste Ton (hypolydisch) steigt bis d und bedient sich gerne des stufenweisen Falles von F bis C.

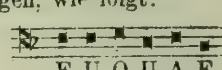
Die tiefere Lage und das häufige ♭ verleihen dem sechsten Tone liebliche Weichheit; er hiess *modus lenis,* weicher Ton.

Beispiele: die Lamentationen, die Antiph. *O quam metuéndus,* Offert.: *Dómine Deus,* Intr.: *Salus autem* und *In médio Ecclésiæ.*

Anmerkung. Seit dem 13. Jahrhundert wurden, besonders durch Einwirkung der Kontrapunktisten und mit Ausbildung des polyphonen Kirchengesanges, gregorianische Melodien im XI. und XII. *modus* geschaffen, die bei dem Erwachen gründlicheren Studiums der alten Kirchentonarten zu vielen Verlegenheiten führten. Man gebrauchte diese „melodiereichen" *modi* für drei marianische Antiphonen *(Alma, Ave Regina* und *Regina cœli),* für die Ant. *O quam suávis* und *O sacrum convívium,* später auch für ein *Ite Missa* in festis solemnibus und für andere Gesänge. Aus Pietät für jene Zeiten sind diese Gesangsweisen auch in den offiziellen Choralbüchern adoptiert worden; die Konsequenz jedoch würde auch neue Psalmtöne gefordert haben, oder man müsste unter Beibehaltung der Notation des fünften *modus* beim XI. singen, wie folgt:



in der Transposition:



---

unstreitig jedem *Tonus* einen eigenen Charakter auf. Kircher in seiner *Musurgia* bemüht sich gewaltig, den traditionellen Charakter der *modi* musikalisch und philosophisch zu erhärten. Über die mystische Symbolik der Kirchentonarten nach den Anschauungen der alten Theoretiker siehe die herrliche Schilderung bei Ambros, Musikgesch. Bd. II., 1. Aufl., S. 214 2. Aufl., S. 215 flgde.

Diese Verschiedenheit in Behandlung des V. Tones findet sich auch in den kontrapunktischen Werken der alten Meister. Die einen bezeichnen c d b c a als fünften Ton, während andere (besonders die röm. Schule) strenge an c d h c a festhalten. Sicher ist, dass im reinen fünften Ton c d h c a zu singen ist, die Melodie c d b c a aber dem transponierten jonischen *modus* zugeschrieben werden muss. Die oben erwähnten, eigentlich dem XI. *modus* angehörigen Gesänge, sowie die Offizien *In Festo Ss. Trinitatis* und *In Solemnitate Corporis Christi*, bei denen in ganz mechanischer Weise der 1. Antiphon der I., der 2. der II., der 5. der V. Ton etc. zugeteilt wurde, sind ein neuer Beweis, dass Gewohnheiten und Umstände oft stärker sind als Theorien und Personen.

Dem siebenten Tone ist h wesentlich, besonders aber der Tonschritt G a h und G h d. Wenn dieser Ton nicht bis zur Oktav der Finale reicht, so ist ihm ein ganzer Ton unter der Finale häufig hinzugefügt.

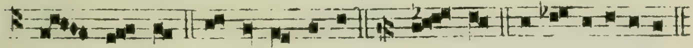
Beispiele: Intr.: *Puer natus*, die Antiph. des *Comm. Conf. Pont.* u. a., die Antiph. *Exáudi nos.*

Er trug den Namen *modus indignans*, erregter Ton.

Der achte Ton (hypomixolydisch) steigt aufwärts bis e und rückwärts bis C. Die Tonleiter des VIII. ist mit der des I. Tones gleich, die melodischen Phrasen jedoch, sowie die Finale sind in beiden verschieden. Das b, welches nur des Tritons halber angewendet wird, ist im VIII. Ton seltener als im I.[1]) Wenn das Tonstück viele b beinahe regelmässig enthält und dennoch in G abschliesst, so ist dasselbe als versetzter II. Ton mit obligatem b zu betrachten, z. B. Hymnus *Quem terra, pontus.*[2])

---

[1]) Über die Anwendung des ♭ im achten Ton kann die Beobachtung zur Richtschnur dienen, dass in allen Fällen ♭ gebraucht wird, wo es das *Hexachordum molle* erfordert. Bei dem *Hexach. durum* G—e mag wohl F nachfolgen, allein dann bildet es den Anfang eines neuen Neuma oder weist auf das Ende einer Notenverbindung hin; z. B.: oder: Dagegen:



Siehe Ant.: *Qui sunt sermónes.* Tract.: *Sicut cervus.* Hymnentonus der Osterzeit, Ant.: *Desponsátio gloriósæ,* Intr.: *Ad te levávi,* Offert.: *Deus firmávit* u. a.

[2]) Diese Gesänge wurden auf Befehl der römischen Kommission in den neueren Auflagen der offiziellen Choralbücher in ihre ursprüng-

Der grössere Teil der Choralgesänge ist im VIII. *modus* geschrieben.[1]) Die Alten nannten ihn kräftig, männlich, auch *tonus narrativus*, Ton für Erzählung, *modus placabilis*, versöhnender Ton. Der VII. und VIII. Ton sind, besonders in längeren Gesängen, gerne gemischt, z. B. in der Sequenz *Lauda Sion*.

Anmerkung. Wie schon oben bemerkt, sind Gesänge des IX. *modus* wegen Überschreitung der konventionellen Grenze g seltener zu finden; man scheint denselben durch Versetzung auf den Ton D mit regelmässigem b in den I. Ton verwandelt zu haben. Um so häufiger treffen wir in den Gradualien den X. hypoæolischen Ton; beispielsweise seien die Gradualien: *Hodie sciétis, Tecum principium, Réquiem ætérnam* erwähnt. Der XI. oder jonische *modus* entspricht durch seine Quinte g noch mehr unserer modernen C-dur-Tonleiter als der VI. Ton Bei harmonischen Kompositionen der alten Meister sind der jonische und sein plagaler Ton, der hypojonische *modus* sehr beliebt, besonders die Transposition des jonischen auf F mit regelmässigem b. Im *Vesperale Romanum* findet sich ein *Salve Regína*, das dem reinen XI. Ton angehört. *Sanctus, Benedíctus, Agnus Dei* der Missa *de Beata Maria Virg.*, sowie noch mehrere Gesänge im *Graduale*, speziell im *Ordinarium Missæ*, sind im XI., eine Oktav tiefer (von C—c) versetzten Tone geschrieben. Die Ant. *Alma Redemptóris* und das feierliche *Ite Missa est* standen früher eine Quinte tiefer mit regelmässigem b, ebenso die Ant. *Ave Regína* und *Regína cœli*; diese Gesänge sind gegenwärtig in ihrem ursprünglichen *modus* abgedruckt.

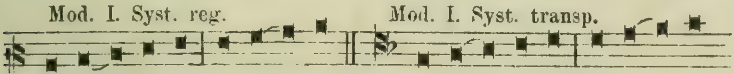
§. 16. Transposition.

Jeder *Tonus* des sogenannten *Systema regulare* oder *durum*, so genannt, weil keine der sieben diatonischen Tonleitern ein b enthält, kann um eine Quart höher oder eine Quint tiefer mit einem ♭ beim Schlüssel versetzt und geschrieben werden; diese Versetzung heisst das *Systema*

liche Lage mit Finale D umgeschrieben; so auch der Hymnus: *Jesu Redémptor ómnium* (I. Ton), bei dem nun das frühere ♭ vor e in ♭ vor h sich verändert.

[1]) Die Ursache der so häufigen Verwendung des I. und VIII. Tones scheint in der bequemen Tonlage D—d zu liegen. Bei diesen Tonleitern sind (ähnl. wie beim IV. und VI. Ton) selten Versetzungen in eine höhere oder tiefere Tonlage notwendig.

transpositum oder *molle*. Die Skala des ersten Tones lautet dann G a b c d e f g; die Stellung der Ganz- und Halbtöne bleibt also unverändert.



Die Töne eines so transponierten *modus* nannte man *tuoni trasportuti, finti* oder *trasposti*, und der in solcher Transposition ausgeführte Gesang hiess *Musica ficta*[1])

Bei Choralgesängen war diese Art Transposition seltener, findet sich jedoch besonders beim I. und II., XI. und XII. *modus*.

Da die Choralmelodien wegen des zwischen *Γ* und g, also innerhalb zweier Oktaven sich bewegenden Tonumfanges, nicht für alle Stimmgattungen ausführbar sind, so kann man sie, weil die Tonlage nur die Klangfarbe ändert, durch Transposition der gewünschten Höhe oder Tiefe anpassen. Gleichwie der Priester beispielsweise die im II. Ton geschriebene Präfation je nach der ihm zu Gebote stehenden Stimmlage mit c, d, e, f, g u. s. w. beginnt und fortsetzt, so können alle Choralmelodien höher und tiefer intoniert werden.

In folgender Tabelle stellen wir eine Transposition zusammen, welche hohen und tiefen Stimmen ermöglicht, die Choralgesänge sämtlicher *modi* in mittlerer Tonhöhe auszuführen.[2])

Daraus ergeben sich statt der natürlichen Tonreihen folgende transponierte:

---

[1]) Bei den kontrapunktisch harmonischen Gesängen wurde vom zwölften Jahrhundert angefangen dieser Ausdruck gebraucht, wenn ein geschriebener Ganzton als Halbton unter gewissen Voraussetzungen gesungen wurde.

[2]) Würde man die Dominante des ersten Tones, *la*, als gemeinschaftliche Dominante für die acht Kirchentonarten, besonders bei den Psalmen mit ihren Antiphonen wählen, so wäre ebenfalls der Zweck der Transposition erreicht; aber bei einigen Tonarten ergäbe sich eine Menge von ♯, welche für weniger geübte Sänger zu neuen Schwierigkeiten führen müsste.

	1.[1]	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	
I. T.	**d**	e⌒	f	g	**a**	h⌒	c	d	(natürliche Lage)
II. T.	d	e⌒	f	**g**	a⌒	**b**	c	d	(1 ♭ durch Transposition in die Oberquart)
III. T.	**d**⌒	es	f	g	a⌒	**b**	c	d	(2 ♭ durch Transp. in die grosse Sekunde abwärts)
IV. T.	h⌒	c	d	**e**⌒	f	g	**a**	h	(natürliche Lage)
V. T.	**d**	e	fis	gis⌒	**a**	h	cis⌒	d	(3 ♯ durch Transp. in die kleine Unterterz)
VI. T.	c	d	e⌒	**f**	g	**a**	h⌒	c	(natürliche Lage)
VII. T.	d	e	fis⌒	**g**	a	h⌒	c	**d**	(1 ♯ durch Transposition in die Unterquart)
VIII. T.	c	d⌒	es	**f**	g	a⌒	**b**	c	(2 ♭ durch Transp. in die grosse Sekunde abwärts)

In vielen Fällen reicht aber diese einzige Transpositionsart nicht aus. Zur Erleichterung und sicheren Ausführung jeder notwendigen oder wünschenswerten Transposition sei demnach der Rat wiederholt, welcher oben in §. 8 gegeben wurde, unter Herbeiziehung der modernen Tongeschlechter mit ihren Versetzungszeichen die Gesänge so zu transponieren, dass sie dem Diăpăson (der fixen Tonhöhe unserer Orgeln) entsprechen.[2] Als Beispiel diene die Melodie des *Ite Missa*

---

[1]) Die Finale und Dominante sind durch fettgedruckte Buchstaben, die halben Töne durch Bindungsbogen gekennzeichnet.

2) Die aus den Oktavengattungen von c und a gebildeten modernen Dur- und Moll-Tonarten finden sich in nachfolgender Tabelle geordnet:

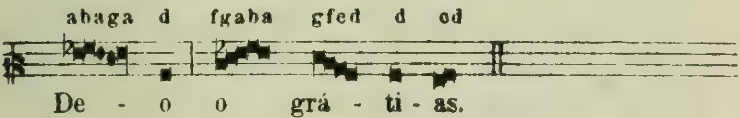
	Tonart Dur	Tonart Moll	Vorzeichen		Tonart Dur	Tonart Moll	Vorzeichen
1	g	e	1 ♯	7	des	b	5 ♭
2	d	h	2 ♯	8	as	f	4 ♭
3	a	fis	3 ♯	9	es	c	3 ♭
4	e	cis	4 ♯	10	b	g	2 ♭
5	h	gis	5 ♯	11	f	d	1 ♭
6	fis	dis	6 ♯				
	oder ges	*oder* es	6 ♭				

Die 12. (cis-dur und as-moll) ist übergangen worden, da sie durch Erhöhung resp. Vertiefung aller 7 Töne aus c und a entsteht.

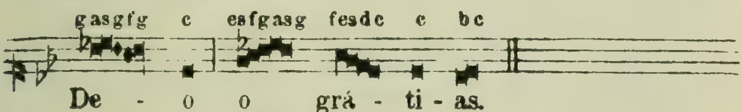
Die erste Note, welche erhöht wird, ist f; die andern sieben Töne folgen in aufsteigenden Quinten, nämlich: f - c - g - d - a - e - h.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

est in festis semidupl., welche in siebenfacher Transposition abgedruckt wird, ohne dass sich die Stellung der Noten verändert.

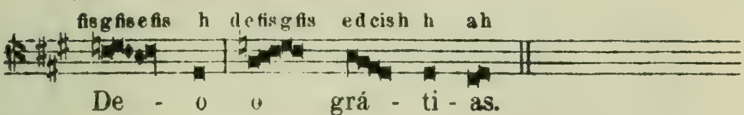
1) Natürliche Lage:



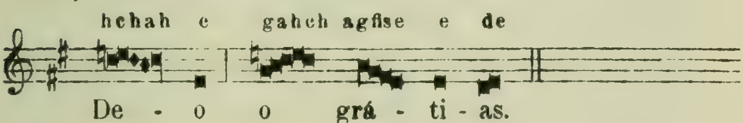
2) Einen Ton tiefer:



3) Eine kleine Terz tiefer:[1])



4) Einen Ton höher:



Die erste Note, welche vertieft wird, ist h; die andern folgen in aufsteigenden Quarten: nämlich: h-e-a-d-g-c-f.
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Da jeder Choralgesang ohne Vorzeichnung nach dem Sprachgebrauch der modernen Musik in C-dur oder A-moll steht, so ist es zur Erleichterung der Transposition wohl zulässig, bei Erhöhung um einen ganzen Ton D-dur (2 ♯), bei Vertiefung um eine kleine Terz A-dur (3 ♯) sich vorzustellen, obwohl in der Wirklichkeit keine Gleichheit in der modernen Dur- oder Moll-Tonleiter zu finden ist, da die Abteilung in Quinten und Quarten, die Dominanten und Schlusstöne u. s. w. meist ganz verschieden ist.

[1]) Bei Erniedrigung zur grossen Terz sind die drei ♯ in vier ♭ zu verwandeln: f, ges, f, es, f, b, des, es, f, ges, f, es, des, c, b, b, as, b. Wenn ein ♭ in der Melodie vorgezeichnet ist, so verwandelt es sich bei den Tonarten, welche ♯ nötig haben, in ♮, das ♮ aber in ♯.

5) Eine kleine Terz höher (bei grosser Terz 4 ♯):

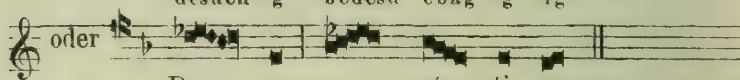
cdescbc f asbcdesc basgf f esf



De - o o grá - ti - as.

6) Eine Quarte höher:

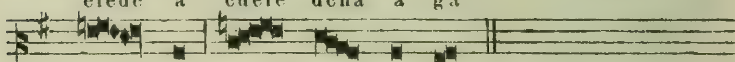
desdcd g bcdesd cbag g fg



De - o o grá - ti - as.

7) Eine Quinte höher:

efede a cdefe dcha a ga



De - o o grá - ti - as.

Durch die geläufige Kenntnis der auf den vier Linien möglichen C- und F-, sowie des G-Schlüssels auf der zweiten oder 1. Linie (s. die 6. Transposition) kann jeder Tonsatz beliebig transponiert werden, ohne eine einzige Note zu verändern. Jede Tonlage wird durch den passenden Schlüssel und die Anwendung der notwendigen Vorzeichen hergestellt und ausgeführt. und mit der Note wird immer auch die Vorstellung des durch sie bezeichneten Tones dem Geiste, Ohre und der Stimme gegenwärtig sein.[1])

§. 17. Über die Diësis im gregor. Choral.

Das Wort *Diësis* hatte im Laufe der Zeit verschiedene Bedeutungen.

Die griechischen Schriftsteller nannten den kleinen natürlichen Halbton *Limma.* den grossen chromatischen *apotome;* ebenso die mittelalterlichen Theoretiker (einer der letzten, Joh. Tinctoris zwischen 1464 und 1511). Den Rest zwischen *apotome* und *limma* nannte man *comma* oder *diësis.* Vom 16. Jahrhunderte an bezeich-

[1]) Den Sängern kann man diese Transpositionen ersparen, wenn sie schon beim Elementarunterricht gewöhnt werden, die Intervallschritte in jeder beliebigen Tonhöhe sicher zu intonieren und nur die Begriffe des Halb- und Ganztones, der Terzen, der Quarte und Quinte, ohne Rücksicht auf die höhere oder tiefere Lage dieser Intervalle festzuhalten. Dem Dirigenten und besonders den Organisten ist jedoch Übung in dieser Transposition nicht zu erlassen, besonders wenn letztere aus den Choralbüchern mit Sicherheit begleiten wollen.

nete man jede Erhöhung durch ♯ und ♮ (letzteres wurde bis ins 17. Jahrhundert noch als ♯ geschrieben) als Diësis. Manchmal schrieb man dieselbe ausdrücklich, meistens aber wurde sie von den Sängern nach bestimmten Regeln, vorzugsweise bei Kadenzen und beim Abschlusse zweier Stimmen zur Herstellung der grossen Sexte oder kleinen Terz ausgeführt. Wenn auch diese Zeichen nicht ausdrücklich niedergeschrieben wurden, so waren die Sänger im 15. und 16. Jahrhundert gewöhnt, an solchen Stellen „den Ton zu schärfen" *(vocem acuere)*.

Da der gregorianische Choral als solcher immer *unisono* ausgeführt wurde, so haben die Gesetze für Kadenzbildung im zweistimmigen Kontrapunkt auf ihn keinerlei Bezug, und es gilt als einzige Hauptregel: Ausser b vor h zur Vermeidung des Tritons darf kein Zeichen der Vertiefung oder Erhöhung im Choralgesang vorkommen.

Zur kurzen Begründung dieser Regel genügen nachfolgende Punkte.

1) Die Vertreter der Diësen im gregor. Choral beriefen sich auf einige Stellen in Gerberts *Scriptores.* Abgesehen jedoch von der Unklarheit und Mehrdeutigkeit dieser Stellen, enthalten Gerbert und Coussemaker (in der Fortsetzung der Gerbertschen Sammlung von Theoretikern des Mittelalters), z. B. Tom. II. 293 für das Gegenteil Zeugnisse, welche keinen Zweifel über die Richtigkeit obiger These zulassen. Man sehe die Bemerkungen von Regino von Prüm († 910), Gerb. I. 232. Oddo von Cluny († 943), Hucbald († 930) u. a. Elias Salomon schreibt noch um 1274: *„In G non dicitur fa, sed recompensatur re"*, [1]) d. h. man kann kein Hexachord

---

[1]) Wohl ist auch Ambros (Gesch. der Mus. 2. B., S. 185) der Ansicht, dass später, als der Choralgesang mit der Figuralmusik sich vermischte und letztere die Oberhand gewann, in der Praxis auch bei C (I. und II. Ton) und F (VII. und VIII. Ton) und sonst noch öfter ♯ gebraucht wurde; über diesen Umstand herrscht ja Übereinstimmung bei allen, welche die Geschichte des Chorals kennen. A. a. O., S. 155 schreibt er: „Solange man den gregorianischen Gesang, den „pur lautern Choral", im Einklange ausführte, ging es sehr wohl an, keine andern als die jedem Kirchentone nach strengster Diatonik zugewiesenen Töne anzuwenden: sobald man aber mehrstimmig zu singen anfing, musste sich das Missliche eines starr diatonischen Gesanges fühlbar machen, und es mussten die fingierten Töne aushelfen." S. 51 l. c. bemerkt er treffend: „Die harmonischen Relationen der Tonalität in neuerem Sinne beherrschen unsere melodische Erfindung durchaus; die Gregors war davon unabhängig. Die neuere Melodie weist überall auf die gleichzeitig gedachten Grundharmonien; die gregorianische, gleich ursprünglich von latenter Harmonik unabhängig, ist in ihrer Tonalität nur aus ihr selbst, also aus ihrer bewegten Fortschreitung zu erklären . . ."

auf D bilden, weil es heissen würde D E Fis G, sondern man muss,
ut re mi fa
wenn unter G noch ein Ton vorkommt, sagen F G a b. Als ge-
ut re mi fa
wichtigster und unumstösslicher Beweis für die absolute Diatonik hat also die guidonische Hand und die Theorie der Solmisation, welche in §. 5 entwickelt wurde und nur bei a—b, h—c und e—f ein *mi—fa* kennt, zu gelten.

2) Wenn man sich für *fis* oder *cis* in gregorianischen Melodien auf die alten Meister beruft, welche in der polyphonen Bearbeitung von Choralmelodien manchmal den zufälligen Halbton gebrauchen, so übersieht man, dass es ihnen dann nie um die ganze Melodie (also um die treue Wiedergabe des *cantus firmus*) zu thun war, sondern dass sie nur Motive desselben benützten. Manchmal aber brachten sie die nämlichen Melodien, wenn eine andere Stimme sie zum zweiten- oder drittenmal aufnahm, im ganzen Tone.[1]) Gerade die Kompositionen der alten Meister bieten unwiderlegliche Beweise, dass man auch zu ihren Zeiten den streng diatonischen Choral geübt. Wenn sie eine ganze Choralmelodie als *cantus firmus* dem Tenor oder einer andern Stimme übergeben und unterlegen, muss das ganze harmonische und kontrapunktische Gewebe sich dem Choral unterordnen und fügen.[2])

3) „Alle neueren Vertreter der *Dïesis*[3]) betrachten diese lediglich vom rein musikalischen Standpunkte aus ... Alle gegen die Diatonik erhobenen Einwendungen werden schwinden, wenn man sie (die Diatonik) in Verbindung setzt mit dem angemessenen Rhythmus und Vortrag ...“[4]) Wenn auch manche Stellen hart, ja schroff zu klingen scheinen, so tragen meistens nur der schlechte Vortrag, der mangelhafte Rhythmus oder besonders eine schlechte Orgelbegleitung die Schuld.

Anm. Ludwig Schneider († 1864) schrieb die schönen Worte:[5]) „Eines muss ich Ihnen dringend ans Herz legen: die Dïesis für immer und ewig aus dem gregorianischen Gesange zu verbannen, und das Kreuz so zu fliehen, wie es der Teufel flieht. Alles, was zu ihrer Rechtfertigung gesagt wird, ist eitel, Täuschung und Sophisma ... Zwischen der Musik ausser der Kirche und dem litur-

[1]) Man vergleiche auch noch die Orgelkompositionen von Girol. Frescobaldi (1644) über gregorianische Motive (Nr. 2, 6, 9, 11 u. s. w.) in *Collectio musices organicæ.*

[2]) Diese Behauptung könnte mit unzähligen Beispielen belegt werden; siehe die Hymnen Palestrinas, den *Choralis Constantinus* des Heinr. Isaac, die Introiten etc. von Cost. Porta, Matteo Asola u. s. w. Vergleiche auch Witt, *Mus. sacra,* 1868, S. 33 u. flgde.

[3]) Diese sind aber (nebenbei bemerkt) unter sich höchst uneinig und widersprechen sich sehr gerne bei ihren Versuchen, bestimmte Regeln für die *Dïesis* aufzustellen.

[4]) „Choral und Liturgie“.

[5]) In einem Briefe an H. Oberhoffer, *Cæcilia,* 1864, Nr. 3.

gischen Gesang besteht und muss bestehen eine unübersteigliche Scheidewand, wie zwischen Himmel und Erde, wie zwischen einem weltlichen, wenn auch sehr frugalen Gastmahle und dem heiligen Abendmahle. Ich bitte Sie... sich nicht zu ärgern an dem einfachen, ernsten, streng diatonischen, echt armen Christusgewande des liturgischen Gesanges."

b) Praktischer Teil.

§. 18. Die liturgischen Bücher.

Die liturgischen Choralbücher[1]) enthalten den Gesang für alle Verrichtungen, welche in der katholischen Liturgie stattfinden können. Seit Jahrhunderten mangelte eine einheitliche und vollständige Ausgabe dieser Bücher, bis die Kongregation für die hl. Riten in den letzten fünfundzwanzig Jahren eine Neuausgabe derselben veranlasste, welche unter der Bezeichnung *editio typica*[2]) die Choralgesänge für die gesamte römisch-katholische Liturgie in authentischer Leseart umfasst. Diese offiziellen Choralbücher sind:

1. Das **Missale Romanum**, Messbuch. Es enthält die beim heiligen Opfer vorgeschriebenen Lesungen und Gebete mit den notwendigen Intonationen des Priesters und dem Präfationsgesange. Diese Gesänge sind seit dem Dekrete vom 26. April 1883, bezw. 7. Juli 1894 für die ganze Kirche auch in der Schreibweise der Notierung obligat geworden.

Pius V. gab 1570 das auf Befehl des Konzils von Trient verbesserte Missale heraus. Der Titel desselben lautet: Missale Romanum | ex Decreto Sacrosancti Concilii | Tridentini restitutum, | Pii V. Pont. Max. | jussu editum. | Romæ. Apud hæredes Bartholomæi | Faletti, Joannem Variscum, et Socios. |

Das letzte Blatt enthält nach Wiederholung der Druckernamen die Jahreszahl MDLXX.

Unter Clemens VIII. 1604 erschien eine neurevidierte Edition *Romæ ex typographia Vaticana*, die dritte und letzte unter Urban

---

1) Die eingehendste und beste Bibliographie der liturgischen Bücher von der ältesten bis auf die neueste Zeit siehe in Thalhofer-Ebner, Handbuch, I. B.

2) Die S. R. C. bezeichnet mit diesem Ausdrucke die auf ihren Befehl und durch ihre Sorge hergestellten Ausgaben, welche als „Vorbild" für alle zukünftigen Editionen und bei Anfragen, sowie in zweifelhaften Fällen als „Originale" dienen.

VIII. *Romæ ex typographia Cameræ Apostolicæ 1634.* Den jetzigen Ausgaben des *Missale Rom.* liegen daher die Reformen von Pius V., Clemens VIII. und Urban VIII. zu Grunde. Die neueste Ausgabe des *Missale*, welche 1898[1]) unter Leo XIII. zu stande kam, enthält Abänderungen in Bezug auf die Rubriken, die *missæ votivæ per annum* und *festa pro aliqu. locis*, sowie die sorgfältig korrigierten Choralgesänge. Für die Intonationen und Gesänge des *Missale* ist der Willkür und dem Belieben der Redakteure und Typographen bereits durch die Dekrete von 1883 und 1894 die nötige Schranke gesetzt worden.

2. Das **Graduale Romanum** enthält vorzugsweise den *concentus* des Chores, d. h. die Introiten, Gradualien, Alleluja, Trakten, Sequenzen, Offertorien und Communionen des ganzen Kirchenjahres. Am Ende sind unter der Überschrift *Ordinarium Missæ* die stehenden Choralgesänge zur heiligen Messe nach den verschiedenen Graden der Feste angeführt.

Die Ausgabe in zwei Bänden (Imperialfolio) enthielt ursprünglich nur *Proprium de Tempore*, sowie *Proprium* und *Commune Sanctorum*, ist aber nun durch die *Officia votiva* und *pro aliquibus locis*, sowie durch die Beigabe der neuesten Feste ergänzt.

Eine einbändige Folioausgabe in Schwarzdruck umfasst alle nach Anordnung des Missale notwendigen Gesänge, ähnlich den beiden Handausgaben (Schwarz- und Rotdruck oder nur Schwarzdruck in 8°).

Der Name *Graduale* bezeichnet den Gesang zwischen Epistel und Evangelium und stammt von dem Orte, den der Vorsänger einnahm; er stand auf einer Erhöhung *(gradus)* vor dem Altar, auf dem sogen. *Ambo.* Da dieser Gesang bis Ende des 6. Jahrhunderts von einem Diakon im Einzelvortrag *(solo)* ausgeführt wurde und während desselben der Celebrant und die Assistenten keine liturgische Handlung vornahmen, sondern nur zuhörten, so muss der Gesang *ad gradus* als der hervorragendste bezeichnet werden. Alle übrigen Gesänge wurden von der Sängerschule *in plano* vorgetragen.[2]) Dieser Umstand erklärt die Thatsache, dass man den Namen der hervorragenden Gesänge auch auf das Buch übertrug,

---

[1]) Additiones et variationes in rubricis generalibus et specialibus Breviarii et Missalis Romani inducendæ ex Decreto diei 11. Dec. 1897 Regensburg, Pustet.

[2]) S. Duchesne, a. a. O., S. 161.

welches später nicht nur die Gradualien, sondern auch den übrigen Chorgesang enthielt.

Das **Ordinarium Missæ** (die stehenden Gesänge der Messe) ist in verschiedenen Formatgrössen auch einzeln erschienen; als **Kyriale** auch mit deutscher Übersetzung.

Für Pfarrkirchen wurde ein handlicher Auszug vom *Graduale* in 8⁰ unter dem Titel **Epitome ex Grad. Rom.** veröffentlicht, in welchem nur die Messformulare der Sonn- und Festtage und jener Feste aufgenommen sind, welche auf einen Sonntag fallen können.

Gleichen Inhalt, aber vermehrt durch Beigabe sämtlicher Orationen, Episteln und Evangelien und durch einen Anhang aus *Rituale Rom.* und das *Proprium* für den römischen Klerus, weist das **Compendium Gradualis et Missalis Romani** auf.[1]

Das **Enchiridion Gradualis Romani** stimmt inhaltlich mit dem *Epitome ex Grad. Rom.* überein; sämtliche Choralgesänge jedoch sind auf fünf Linien mit Violinschlüssel umgeschrieben und in der Tonhöhe abgedruckt, in welcher sie (mit oder ohne Orgelbegleitung) am bequemsten zu singen sind. Die Gradualtexte zwischen Epistel und Evangelien wurden öfters nur mit einer Recitationsnote versehen. Das **„Römische Gradualbuch“** hat die nämliche Einrichtung, jedoch sind sämtliche Texte und Rubriken in deutscher Sprache abgesetzt, erstere als Interlinearübersetzung.

3. **Pontificale Romanum** heisst jenes Buch, welches die allein dem Bischofe zustehenden gottesdienstlichen Verrichtungen enthält; die typische Ausgabe desselben ist im Jahre 1888 fertiggestellt worden.

Die Gesänge des *Pontificale Romanum* wurden infolge des Dekretes vom 26. April 1883 genau korrigiert, und sämtliche Antiphonen, Responsorien u. s. w. des *Pontif. Rom.*, welche sich auch in dem schon früher approbierten *Graduale* und *Antiph. Rom.* befinden, sind mit diesen in Einklang gebracht worden.

Als Einzelauszüge desselben erschienen zur Bequemlichkeit der Sänger die Abschnitte von der Firmung, von den niederen Weihen, dem Subdiakonat, Diakonat und der Priesterweihe und von der Altar- und Kirchenkonsekration. In demselben (siehe auch *Cantorinus Romanus)* befinden sich die Gesänge während dieser bischöflichen Funktionen.

---

[1]) Mit dem Titel: „Kleines Gradual- und Messbuch. Ein Gebet- und Betrachtungsbuch für Kirchensänger und gebildete Laien aus dem röm. kathol. Missale“ edierte der Verfasser dieses Lehrbuches eine deutsche Bearbeitung und Übersetzung aller Gesänge, welche vom Chore vorzutragen sind, unter Beifügung des latein. Textes, damit schon bei Proben das Lesen, Sprechen, Recitieren, Deklamieren und Verstehen der liturgischen Texte gut geübt werden möge.

4. Im **Rituale Romanum** (vor dem 17. Jahrhundert *Sacerdotale Romanum* genannt) stehen die dem Priester bei Spendung der heiligen Sakramente, bei Begräbnissen, Segnungen u. s. w. vorgeschriebenen Gebete und Gesänge.

Paul V. gab es im Jahre 1614 heraus, Benedikt XIV. vermehrte es im Jahre 1752. In Deutschland hat beinahe jede Diöcese ihr eigenes Rituale, meistens jedoch liegt ihnen das römische Rituale zu Grunde; wenigstens sollte es dem römischen konform sein.[1]) Die neueste offizielle und typische Ausgabe mit eigener Einteilung in Titel, Kapitel und Abteilungsnummern erschien mit Approbation der S. R. C. 1884.

Ein Auszug vom *Rit. Rom.* ist das **Processionale Romanum,** dessen neue von der *S. R. C.* approbierte Ausgabe die Gesänge bei den kirchlichen Prozessionen, sowie die approbierten Litaneien, die Gebete und Gesänge beim feierlichen Empfange des Diöcesanbischofes u. s. w. enthält.

Ein weiterer Auszug ist das **Officium Defunctorum** oder **Exsequiale Romanum** (auch **Ordo exsequiarum**). Dasselbe ist in verschiedenen Ausgaben erschienen, welche teils mit den Gesängen beim Begräbnisse von Erwachsenen und Kindern aus dem *Rituale*, sowie Vesper, Matutin und Laudes aus dem *Antiphonar. Rom.* versehen sind, teils nur das eigentliche *Officium Defunct.* enthalten.

5. Das **Cæremoniale Episcoporum,** auf Befehl der Päpste Clemens VIII., Innocenz X. und Benedikt XIII. herausgegeben, unter Benedikt XIV. und Leo XIII. (1886) neu revidiert und als *editio typica* bezeichnet, ist eines der wichtigsten liturgischen Gesetzbücher und dient den rubrizistischen Teilen des römischen Missale, Pontificale und Breviers gleichsam zur Ergänzung. Die Vorschriften desselben beanspruchen ganz und voll die allgemein verbindende Kraft wie die Rubriken der oben erwähnten liturgischen Bücher.

Obgleich das Buch dem Titel nach nur die Zeremonienordnung bei bischöflichen Funktionen zu behandeln scheint, so verpflichten dessen Vorschriften dennoch für alle katholischen Kirchen, Klöster und Orden ebenso wie für Kathedral- und Kollegiatkirchen.

---

[1]) Die neueste Entscheidung der Ritenkongregation betreffs des röm. Rituale lautet: *Dub. X.* Rituale Romanum licetne ubique adhibere et in quibuscumque functionibus, etiamsi proprium Rituale diœcesanum in nonnullis tantum a Romano discrepans, habeatur? *Et S. R. C. rescribendum censuit*: „*Ad X.* Affirmative.“ *Die 30. Augusti 1892 in Strigonien ad 13.*

Für unsere Zwecke ist das Buch um so wichtiger, da es an vielen Stellen Vorschriften für den liturg. Gesang gibt und im 27. und 28. Kapitel des ersten Buches ausschliesslich von Gesang, Musik und Orgelspiel handelt.[1])

Unter dem Titel **Cantorinus Romanus** ist die Zusammenstellung der sämtlichen als allgemein verpflichtend anzusehenden gregorianischen Intonationen und Melodien aus den typischen Ausgaben des *Missale, Pontificale, Rituale Rom.* und *Cæremoniale Episc.* veröffentlicht worden. Dieses Buch bildet gleichsam den Kanon des liturgischen Gesanges und dient zur Einübung und allgemeinen Verbreitung desselben im Sinne des heil. Stuhles und der *S. R. C.*

6. Das **Antiphonarium Romanum** umfasst die Antiphonen zu Matutin, Laudes und Vesper, die Invitatorien und Responsorien zur Matutin, die Psalmtöne etc.[2])

Der II. Band der offiziellen Ausgabe des *Antiph. Romanum* in Folio, welcher als der am meisten benötigte zuerst (1879) hergestellt wurde, enthält (in Rot- und Schwarzdruck) die Antiphonen, Psalmen, Hymnen und Versikel der sogen. *Horæ diurnæ* und ist eine Vereinigung der in den alten Ausgaben höchst unbequem getrennten Folianten: „*Psalterium*[3]) und *Antiphonarium Romanum*". Ein im Jahre 1893 hergestellter Anhang bringt die *festa nova* und *novissima,* sowie die zahlreichen *festa pro aliqu. locis.* Der erste Teil des I. Bandes enthält die Invitatorien, Hymnen, Antiphonen, Psalmen, Versikel und Responsorien sämtlicher Matutinen des *Proprium de Tempore;* der zweite Teil des I. Bandes das *Proprium* und *Commune Sanctorum.*

Als Auszug des *Antiph. Rom.* sind in mehreren praktischen Handausgaben publiziert: a) *Vesperale Romanum,*

---

[1]) Siehe Kirchenmusik. Jahrbuch 1887, S. 88 flgde. und Joachim Solans *de vi obligandi libri* Cæremoniale Episcoporum.

[2]) Den offiziellen Ausgaben ist durch Beschluss der päpstlichen Kommission das *Antiph. Rom.* von Petr. Liechtenstein, Venet. 1585, und für die Responsorien nach den Lectionen der Matutin das *Antiph. Rom.*, Antwerpiæ ap. Joachim Trognæsium, 1611, sowie das *Directorium chori* und *Officium hebdom. sanctæ* Guidettis zu Grunde gelegt.

[3]) Im *Psalterium Romanum chorale* standen die Psalmen zum *Officium de Tempore* während der Woche, sowie die Hymnen des ganzen Kirchenjahres nebst dem *Officium Defunctorum.* Aus dem Psalterium wurden die Hymnen abgesondert und in eigenen, oft prachtvollen Folianten herausgegeben. Als drittes Buch war das *Responsoriale* üblich.

b) *Epitome ex Vesperali Romano*, ähnlich dem *Epitome* des *Graduale Romanum*, c) *Officium Nativitatis*, d) *Officium hebdom. sanctæ*, e) *Officium Defunctorum* (s. oben unter 4). Aus dem Charwochen-Officium sind im Klein-Folio die vier Passionen nebst den neun Lamentationen und dem *Exsultet* des Charsamstags nach dem Muster des von Joh. Guidetti 1586 zu Rom publizierten „*Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. J. C. secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem*“ in drei Fascikeln gedruckt worden.[1])

Eine Folioausgabe in Schwarzdruck, mit dem Titel *Antiphonarium Rom. compendiose redactum*, enthält ausser den Matutinen von Weihnachten, der drei Charwochentage, des Oster-, Pfingst- und Fronleichnamsfestes und des *Offic. Def.* sämtliche Vespern des ganzen Kirchenjahres, sowie die Laudes und Horen aller Feste, welche als *duplicia majora* oder *II. et I. class.* gefeiert werden, sowie auch die *Officia votiva* und die *festa pro aliquibus locis*.

Als Vereinigung der vorzüglichsten Gebete und Gesänge des Breviers und Antiphonariums ist nach den typischen Ausgaben redigiert worden: *Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani*, ein Buch, in welchem nach Ordnung des Breviers die Laudes, Vespern und kleinen Horen nebst Kapitel, Versikel und Orationen sämtlicher Feste und aller Tage des Kirchenjahres, welche auf einen Sonntag fallen können, sowie die Matutinen der drei letzten Charwochentage *(triduum sacrum)*, des Oster-, Pfingst- und Fronleichnamsfestes Aufnahme gefunden haben.

Ähnlich dem *Römischen Gradualbuch* ist auch ein *Römisches Vesperbuch* hergestellt, das dem Inhalte nach sich an den *Epitome ex Vesp. Rom.* anschliesst, jedoch die Antiphonen, Hymnen u. s. w. auf fünf Linien mit Violinschlüssel und in der auszuführenden Tonhöhe wiedergibt, sowie eine deutsche Interlinearübersetzung der Antiphonen und Rubriken bietet.

---

[1]) Für Chorregenten, Sänger und gebildete Laien ist unter dem Titel: „Die Feier der hl. Char- und Osterwoche“ eine Ausgabe mit deutscher Übersetzung und den Gesängen im Violinschlüssel mit modernen Noten erschienen.

7. Das **Directorium chori** kann als Normalbuch für die Intonationen des Priesters, Hebdomadars und Kantors gelten; es bildet den Grundplan für das ganze *Antiphonarium Rom.*, in welchem alle Gesänge mit Ausnahme der Responsorien nach den Lektionen, wenigstens in ihren Anfängen und Tonarten, verzeichnet sind.

In Näherem enthält dieses Choralhandbuch die Angaben sämtlicher Antiphonen mit den treffenden Psalmtönen für das ganze Kirchenjahr, die Gesangsweisen des *Venite exsultémus,* der Psalmen, Versikel, Lektionen, Resp. brevia, Te Deum, Orationen, Litaneien, Gloria, Ite Missa est, etc. Die offizielle Ausgabe des *Directorium chori* (1888) ist durch Abdruck aller Psalmentexte, Beigabe der ganzen Melodie für die Hymnen und Einreihung aller neuen Feste ein für jeden Kleriker wichtiges und belehrendes Buch geworden.

§. 19. Kirchenjahr und Kirchenkalender.

I. Das Kirchenjahr besteht aus drei grossen Teilen, und alle Zeiten, Feste und Tage desselben sind nur eine nähere oder entferntere Vor- und Nachfeier der drei Centralfeste von Weihnachten, Ostern und Pfingsten.

Die nähere Vorfeier sind die Vigilien, die sich aber nur bei den ältesten Festen finden, nicht auch bei später eingeführten, wie Fronleichnamsfest, Fest des heiligen Joseph u. s. w.[1])

Die nähere Nachfeier ist die Oktave, welche mit dem achten Tage nach dem Hauptfeste abschliesst.

Die entfernte Vor- und Nachfeier der drei Hauptfeste besteht in den Sonntagen *(Dominica)* mit den dazwischen liegenden „Werktagen“ *(Feria).* Was die Oktavtage für ein Fest, sind die Ferien für den Sonntag; wird letzterer höher gefeiert, so auch die Ferie; man unterscheidet daher *feriæ majores* (grössere) und *minores* (kleinere). Zu den ersteren gehören alle Ferien der Advent- und Fastenzeit, Mittwoch, Freitag und Samstag der vier Quatemberwochen und die zweite Ferie der Bittwoche.

---

[1]) Als Ausnahme ist die *Vigilia Immaculatæ Conceptionis B. M. V.* zu bemerken, welche übrigens nur in der Messe gefeiert wird.

Zwischen die drei Hauptfeste werden nun im Laufe des Kirchenjahres noch andere Feste des Herrn, U. L. Frau, sowie der Heiligen und Engel eingeschaltet.

Das Kirchenjahr nimmt seinen Anfang mit dem 1. Adventsonntag. In die Woche des 3. Adventsonntags fallen die sogenannten Quatembertage, nach dem 4. Adventsonntage folgt der Vorabend *(Vigilia)* von Weihnachten mit einer Reihe von Festen, die mit Oktaven geziert sind. Oktav von Weihnachten ist der 1. Januar (Fest der Beschneidung des Herrn *Circumcisio*). Am 6. Jan. wird die Erscheinung des Herrn *(Epiphania Domini)* gefeiert, und dann folgt der Abschluss des ersten Festkreises durch die Sonntage nach Epiphanie *(Dom. post Epiph.)*, deren Anzahl, je nachdem Ostern fällt, bald grösser, bald kleiner ist, sechs aber nie überschreitet.

Die entferntere Vorfeier des Osterkreises beginnt mit dem Sonntage *Septuagesima* (70 Tage vor Ostern), umfasst *Sexagesima* und *Quinquagesima* und reicht bis zum Aschermittwoch *(Feria IV. Cinerum)*, mit welchem die Kirche in die eigentliche 40-tägige Fastenzeit *(Quadragesima)* eintritt. Vor dem 2. Fastensonntage fällt die Quatemberwoche. Nach vier Sonntagen, zwischen welchen auch die Ferien feierlicher begangen werden, folgt die Passionszeit, mit der *Dominica Passionis* beginnend, und nach acht Tagen der Palmsonntag *(Dominica Palmarum)* mit der Charwoche (*Hebdomas major)*, in der besonders Donnerstag *(Feria V. in Cœna Dñi)*, Freitag *(Feria VI. in Parasceve)* und Samstag *(Sabbatum sanctum)* ausgezeichnet sind. Ostern *(Pascha)* hat als Nachfeier eine Oktav, die mit dem weissen Sonntag *(Dom. in Albis)* schliesst. Die fünf Sonntage nach Ostern bilden den Abschluss dieser Festreihe, obgleich die Osterzeit *(tempus paschale)* mit den diesbezüglichen Vorschriften erst mit dem Dreifaltigkeitssonntage endigt.

Die drei ersten Tage nach dem fünften Ostersonntage heissen Bittage *(Feriæ Rogationum)*; auf sie folgt das Fest von Christi Himmelfahrt *(Ascensio)* mit Oktav, in welche auch ein Sonntag fällt. Diese zwölf Tage bilden mit der

Vigilie von Pfingsten die entfernte Vorfeier des Pfingstfestes *(Dom. Pentecostes)*, das auf den 50. Tag nach Ostern trifft und in seiner Oktave auch die drei Quatembertage enthält. Mit der None des Samstags vor dem Dreifaltigkeitssonntag *(Festum Ss. Trinitatis)* endigt die österliche Zeit.

Am Donnerstag nach der Oktav von Pfingsten fällt das Fronleichnamsfest *(Festum Ss. Corporis Christi)* mit eigener Oktave, dann folgen die Sonntage nach Pfingsten bis zum 23.; im September trifft nach dem Feste von Kreuzerhöhung die vierte Quatemberwoche. Sind mehr als vierundzwanzig Sonntage, so werden nach dem dreiundzwanzigsten jene eingeschaltet, welche nach Epiphanie nicht mehr gefeiert werden konnten. Wenn z. B. achtundzwanzig Sonntage treffen, so beginnt die Einschaltung beim dritten Sonntage nach Epiphanie, wenn siebenundzwanzig beim vierten u. s. w. Der letzte Sonntag nach Pfingsten beschliesst das Kirchenjahr; er ist als *XXIV. et ultima* im Brevier und Messbuch bezeichnet, auch wenn in Wirklichkeit achtundzwanzig oder siebenundzwanzig Sonntage nach Pfingsten getroffen haben.

Die Feste haben nicht alle gleiche Rangordnung und werden nicht mit gleicher Feierlichkeit begangen. Man unterscheidet: *festum simplex* (einfach), *semiduplex* (halbfeierlich) und *duplex* (feierlich), und bei den letzteren wieder *duplex I. classis,*[1] *duplex II. classis, duplex majus* und *duplex minus (per annum)*. Letztere werden kurzweg mit *dupl. (duplex)* bezeichnet, während die übrigen genauer ausgeschieden sind.

Als der kirchlichen Feste so viele wurden, dass sie vom Volke nicht mehr mit Enthaltung von knechtlichen Arbeiten und durch Beiwohnung bei dem Gottesdienste gefeiert werden

---

[1]) Nach den neuesten Rubriken gehören in diese Klasse: das Weihnachtsfest, Epiphanie, drei Tage vor und zwei Tage nach dem Osterfeste, sowie dieses selbst, Christi Himmelfahrt, Pfingsten mit den zwei folgenden Tagen, Fronleichnam, Herz-Jesu-Fest, Mariä Verkündigung, — Himmelfahrt und unbefleckte Empfängnis, Geburt des hl. Joh. Baptist, Fest des hl. Joseph, Fest der hl. Apostel Petrus und Paulus, Allerheiligenfest, Jahrtag der Kirchweihe, Patrons- oder Titelfest der Kirche.

konnten, wählte man die Bezeichnung *in foro* (öffentliche Feier) und *in choro* (liturgische Feier in der Kirche).

Einzelne Diöcesen haben Feste, welche nicht in den römischen liturgischen Büchern stehen. Dieselben sind für die verschiedenen Bistümer im Diöcesanproprium *(Proprium Diœcesis)* aufzusuchen.

II. Jede Diöcese hat ihren eigenen Kirchenkalender *(Directorium* oder *Ordo recitandi Officium divinum Missamque celebrandi.* Ordnung fürs Breviergebet und die Feier der Messe), welcher jährlich am Ende des bürgerlichen Jahres an alle Kirchen versendet wird. Wenn der Chorgesang, wie er sollte, mit der Liturgie in inniger Verbindung stehen will, so ist dem Chorregenten einer jeden Kirche nicht bloss der Besitz eines solchen Kalenders unumgänglich notwendig, sondern auch die Kenntnis dessen, was derselbe vorschreibt, und wie diese Vorschriften auszuführen sind.[1])

Der Kirchenkalender beginnt wegen der Beweglichkeit des I. Adventsonntages, mit welchem bekanntlich das katholische Kirchenjahr seinen Anfang nimmt, nicht mit diesem, sondern mit dem 1. Januar.

Die Ordnung der Feste richtet sich nach dem Tage, auf welchen Ostern fällt. Mit dem Osterfeste wechseln alljährlich, der Sonntag *Septuagesima* und die darauffolgenden Sonntage, das Fest der Himmelfahrt Christi, Pfingsten, Fronleichnam und der I. Adventsonntag. Diese Feste heissen bewegliche *(Festa mobilia)*, *Mensis* heisst Monat, *dies* = Tag, *Feria II.* ist Montag, *Feria III.* Dienstag, *Feria IV.* Mittwoch, *Feria V.* Donnerstag, *Feria VI.* Freitag, *Sabbatum* ist Samstag.

---

[1]) Da von der theoretischen Kenntnis des Direktoriums bis zur Gewandtheit im Gebrauch desselben bei Messe oder Vesper die Übung allein die Brücke bildet, da ferner nähere Erläuterungen bei den einzelnen folgenden Paragraphen gegeben werden müssen, um den reichen Stoff zu verteilen, so werden hier nur die allgemeinen Regeln aufgeführt. Für das einzelne ist am Schlusse dieses Lehrbuches ein alphabetisches Register der gewöhnlichen Ausdrücke des Direktoriums mit deutscher Übersetzung beigefügt, dessen Gebrauch jedoch erst nach Kenntnis der folgenden Paragraphen von Nutzen sein wird.

Am Rande findet sich die Farbe der heil. Gewänder *(Paramenta sacra)* angegeben, welche der Priester an den verschiedenen Tagen zu tragen hat, und zwar mit grossen oder kleinen Anfangsbuchstaben: A = *albus* (weiss), r. = *ruber* (rot), v. = *viridis* (grün), vl. = *violaceus* (blau), n. = *niger* (schwarz). Bei der Vesper (dem Nachmittagsgottesdienst) trifft oft eine andere Farbe, als bei der Messe am Vormittag gebraucht wurde; dieselbe ist meistens eigens verzeichnet.

Nach Angabe des Wochentages folgt das Fest, welches gefeiert wird, dann der Rang desselben (ob *dupl.*, *semid.* etc.), manchmal auch die Bezeichnung *Officium Proprium (Off. propr.)*, wenn das Fest besondere Formulare hat, die nur ihm zukommen, oder wenn ein Fest nur in einer Diöcese (z. B. Regensburg) gefeiert wird, so ist bemerkt: *ex P. R.*, d. h. *ex Proprio Ratisbonensi.*

Al. = *alias* („sonst“ oder „anderswo“) bedeutet, dass das betreffende Fest nicht an dem Tage gefeiert wird, den der römische Kalender angibt, sondern verlegt (transferiert) wurde; steht *d. f.* = *dies fixus*, so geschah die Translation regelmässig auf einen „bestimmten Tag“. Der Buchstabe *f* bedeutet *fuit* und ist meist mit dem Beisatze eines Monatstages versehen, z. B. *f. 23. Aug.*, d. h. der ursprüngliche Tag dieses Festes war der 23. August. Wenn ein Fest ganz ausfällt, so wird *omitt.* = *omittitur* beigefügt oder *de S. N. hoc anno nihil:* das Fest des hl. N. fällt in diesem Jahre weg. *Simplif.* = *simplificatur* zeigt an, dass der Rang eines *fest. dupl.* oder *semidupl.* auf *simplex* herabgesetzt wurde, und dass in diesem Falle das Fest des betreffenden Heiligen nur kommemoriert (erwähnt) wird.

Die Abkürzung *B. r.* = *Breviaria recentiora* besagt, dass nur die neueren Brevierausgaben das Fest enthalten, dass also beim Gebrauch älterer ein Supplement oder das Diöcesanproprium genommen werden muss. *Br. r.*, auch *inter f. pro a. l.* = *Breviaria recentiora, inter festa pro aliquibus locis* weist auf den Anhang des Messbuches *(Graduale)* oder des Breviers *(Vesperale, Directorium)* hin, der die Mehrzahl der an einzelnen Orten üblichen Feste enthält.

Gl. = *Gloria* bedeutet, dass *Gloria* gesungen wird. *Cr.* = *Credo, Gl. sine Cr.* = *Gloria*, aber nicht *Cr.*, *Cr. sine Gl.* = *Credo*, aber nicht *Gloria.*

Noch sei bemerkt, dass jede Pfarrkirche kleinere Abänderungen des Diöcesan-Directorium machen muss, welche durch die Feier des Kirchweihfestes *(Dedicatio Ecclesiae)* und Kirchenpatrons *(Patrocinium)* veranlasst werden.

§. 20. Einrichtung des römischen Missale (Graduale) und des Breviers.

I. Das *Missale Romanum* besteht aus sechs grösseren Abteilungen, ebenso das *Graduale Romanum*, nämlich:

1) **Proprium de Tempore**, d. h. Messen für die Feste, Sonn- und Wochentage der Kirchenzeit *(tempus)* vom ersten Adventsonntag bis zum letzten Sonntag nach Pfingsten. Zwischen Charsamstag und Ostern ist

2) der **Ordo Missæ** mit *Canon* eingeschaltet.[1])

3) Das **Proprium Missarum de Sanctis** enthält die wechselnden Messformulare der Feste Mariens, der Heiligen Engel etc. vom 29. November (Vigilie des heil. Apostels Andreas) bis 26. November (Abt Silvester). Da die meisten Feste der Heiligen bis auf wenige Gebete bestimmte Formularien gemeinsam haben, so ist

4) ein Teil des Messbuches mit **Commune Sanctorum** betitelt. Dasselbe zerfällt in folgende Unterabteilungen:

1) *In Vigilia unius Apostoli* (Vigilie eines Apostelfestes); 2) *Commune unius Martyris Pontificis* (Feier eines Martyrers, der Bischof war) mit zwei verschiedenen Formularen; 3) *Commune unius Mart. non Pont.* (Martyrer, aber nicht Bischof) mit zwei Formularen; 4) *Commune Mart. tempore Paschali. De uno Martyre* (Fest eines Martyrers während der Osterzeit); 5) *De pluribus Martyribus temp. Pasch.* (Fest mehrerer Martyrer während der Osterzeit); 6) *Comm. plurimorum Martyrum extra temp. Pasch.* (Feier mehrerer Martyrer ausser der Osterzeit mit drei Formularen; 7) *Commune Confessoris Pontificis* (Bekenner und Bischof) mit zwei Messen; 8) *Commune Doctorum* (Kirchenlehrer); 9) *Commune Conf. non Pont.* (Bekenner, der nicht Bischof war) mit zwei Messen; 10) *Missa pro Abbatibus* (heil. Äbte); 11) *Commune Virginum. Pro Virgine et Mart.* (Jungfrau und Martyrin) mit drei Messen; 12) *Pro Virgine tantum* (die bloss Jungfrau, nicht Martyrin war) zwei Formulare; 13) *Commune non Virginum. Pro una Martyre non Virgine* (bloss Martyrin, nicht Jungfrau); 14) *Pro nec Virg. nec Mart.* (weder Jungfrau noch Martyrin, also z. B. eine heilige Witwe); 15) *In anniversario Dedicationis Ecclesiæ* (Kirchweihfest).

---

[1]) *Ordo Missæ* bedeutet die nicht wechselnden Gebete bei jeder Messe. Im *Grad. Rom.* sind die feststehenden Gesänge des *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei,* sowie des *Credo* am Ende unter der Überschrift *Ordinarium Missæ* (gewöhnliche Messgesänge) aufgeführt.

5) In der Abteilung der Votivmessen[1]) (Missæ votivæ) sind zuerst Formulare für jeden Tag der Woche angegeben; für Montag von der heil. Dreifaltigkeit, wenn nicht für Verstorbene celebriert wird,[2]) für Dienstag von den heil. Engeln, für Mittwoch von den Apostelfürsten Petrus und Paulus, für Donnerstag vom heil. Geiste oder vom heil. Altars-Sakrament, für Freitag vom heil. Kreuz oder vom Leiden des Herrn, für Samstag von der Mutter Gottes, letztere mit fünf Formularen, je nach der Kirchenzeit.[3]) Auf diese folgen dreizehn Votivmessen für verschiedene Anliegen, z. B. Papstwahl, um Frieden, für Kranke, für Brautleute etc., die *Orationes diversæ, Missæ pro Defunctis,* der *Ordo ad faciendam aquam benedictam* und *Benedictiones diversæ.*

Daran schliessen sich die durch Dekret vom 5. Juli 1883 für die ganze Kirche konzedierten Votivmessen für jeden Tag der Woche, und zwar für Montag von den hl. Engeln, für Dienstag von den heil. Aposteln, für Mittwoch vom heil. Joseph, für Donnerstag vom heil. Sakramente, für Freitag vom hl. Leiden des Herrn, für Samstag von der unbefleckten Empfängnis. Diese Votivmessen haben den Charakter der Feste *semiduplicia,* werden also nicht im Ferialtone gesungen. *Gloria* und *Ite Missa est* sind bei denselben wie in *semid.* zu singen, mit Ausnahme der Votivmessen für Donnerstag und Samstag, bei denen *Gloria* und *Ite Missa est de Beata* treffen.

Da die Regeln, wann und welche Votivmessen gehalten werden können, hier unmöglich Platz finden, so ist aufs dringendste zu wünschen, dass der celebrierende Priester den Chorregenten oder die Sänger bei jedem einzelnen Falle sowohl auf das Messformular als auf

---

[1]) „*Votiv* heissen jene Messen, welche in einem besonderen Anliegen, sei es als Bitte oder Dank oder Lob, dargebracht werden." Amberger, Pastoraltheologie, 2. Bd., S. 241.

[2]) Die *Missa pro Defunctis* steht im Messbuch am Ende aller Votivmessen, im *Graduale* am Ende des *Ordinarium Missæ.*

[3]) Vom Advent bis Weihnachten, von Weihnachten bis Lichtmess *(Purificatio),* von Lichtmess bis Ostern, von Ostern bis Pfingsten, von Pfingsten bis Advent.

den Rang der Feier (ob feierlich oder gewöhnlich) aufmerksam mache.

6) In der Abteilung **Festa pro aliquibus locis** sind eine grosse Zahl von Festen aufgeführt, welche nicht allgemein, sondern nur an einigen Orten gefeiert werden; sie beginnen mit dem 4. Dez. und reichen bis 29. November.

Als Anhang wird den Missalen das Diöcesanproprium beigebunden; auch Länder, Orden, Provinzen u. s. w. können ihr *Proprium* haben.

II. Das Brevier, ebenso das *Directorium chori*, das *Antiphonarium Romanum* oder der Auszug für die Vespern *(Vesperale Rom.)* stimmt in der Einrichtung mit dem Missale überein. Vor dem *Proprium de Tempore* jedoch (gleichsam statt des *Ordo* und *Canon* im Messbuch) steht das **Psalterium Romanum** *dispositum per hebdomadam* (die Psalmen Davids auf die Wochentage verteilt).[1] An Stelle der 5. Abteilung des *Missale* sind im Brevier das *Officium B. M. V.* (das marianische Officium), das *Officium Defunctorum* (Vesper, Matutin und Laudes für die Verstorbenen), die Allerheiligenlitanei etc. aufgeführt.[2]

Jeder Tag hat das *Matutinum* (Mette), die *Laudes*, die *Horen* (Stundengebete); *Prim, Terz, Sext, Non, Vesper* und *Completorium*. Von den einzelnen Teilen dieser täglichen Gebetsstunden wird in den Paragraphen 28—33 geredet werden.

Am Schlusse des *Directorium chori, Vesperale* und *Antiphonarium Romanum* sind mit eigener Paginierung (*) die stehenden Gesänge und Intonationen der Psalmen *(Toni Psalmorum)*, Versikel etc. unter dem Titel *Communia* (was sämtlichen Teilen des Breviers u. s. w. gemeinsam ist) zusammengestellt.

[1]) Verfasser dieses Lehrbuches hat die sämtlichen Vesperpsalmen mit den betreffenden Psalmtönen unter dem Titel *Psalterium Vespertinum* ediert. Dasselbe kann als beste Vorbereitung und Übung im Lesen der latein. Kirchensprache dienen.

[2]) Das *Officium parvum Beatæ Mariæ Virginis* (die kleinen Tagzeiten Unserer Lieben Frau) ist in eigener Ausgabe mit Choralgesang und den Rubriken u. Gebeten für die wechselnden Festzeiten erschienen.

Das heilige Messopfer.

§. 21. Introitus. Kyrie. Gloria.

I. Der Introitus[1]) ist ein Wechselgesang, bestehend aus einer Antiphon, einem Psalmvers und dem *Gloria Patri,*[2]) nach welchem die Antiphon bis zum Psalmvers wiederholt wird.[3])

Während der österlichen Zeit wird der Antiphon des Introitus ein doppeltes Alleluja beigesetzt, wenn es sich nicht bereits angegeben findet, und zwar bei Introitus des I. Tones in gleichem Tone, bei denen des II. im II. etc. Von Septuagesima bis Ostern wird jedes Alleluja weggelassen.

An Ferien und einfachen Festen *(simplex)* beginnt ein einziger Sänger den Introitus bis , an *semiduplex* und Sonntagen (wenn wirklich *de Dom.)* intonieren zwei, an *duplex* drei, an allen höheren Festen aber vier Sänger, wenn sie in hinreichender Zahl vorhanden sind. Der Chor fährt fort und singt bis zum Psalmvers. Die erste Hälfte des Psalmverses und des *Gloria Patri*, sowie die Repetition des *Introitus* werden in der eben angegebenen Ordnung und Weise von einem bis vier Sängern intoniert, vorausgesetzt dass die nötige Zahl für diesen Wechsel vorhanden ist.

II. Dem *Introitus* folgt unmittelbar das nach den Festzeiten verschiedene *Kyrie* (*ter* oder *III.* = dreimal), *Christe*

---

[1]) In ältester Zeit (s. Duchesne, l. c., S. 155) wurde die Antiphon *ad introitum* beim Austritt des Celebranten aus der Sakristei begonnen und der ganze mit ihr verbundene Psalm während der stattfindenden Prozession gesungen. Gegenwärtig ist nur mehr ein Psalmvers mit *Gloria Patri* übrig.

Das *Cærem. Episc. Lib. II. Cap. VIII. §. 30* bemerkt: „Wenn der Bischof (bezw. Priester) an der untersten Stufe des Altares angelangt ist, muss das Orgelspiel aufhören, und der Chor beginnt den Introitus."

[2]) Während der Passionszeit und Charwoche bleibt das *Gloria Patri* weg; der Introitus wird also nach dem Psalmvers wiederholt.

Die Töne für das *Gloria Patri* bei den Introiten stehen im Anhange des *Graduale Romanum* und sind auch mit den Allelujatönen für die Osterzeit jedem Choralbuche als „fliegendes Blatt" beigegeben.

[3]) Als liturgische Regel gilt: „Wenn infolge von Zwischenspielen der Orgel Teile des liturgischen Offiziums oder der Messe nicht gesungen werden, so sind sie zu recitieren; wenn die Orgel schweigt, muss alles gesungen (singend recitiert) werden".

(dreimal), *Kyrie (ter).*[1]) Das *Cærem. Episc.* gestattet, beim *Kyrie* die Orgel wechselweise zu spielen in der Zeit, in welcher die allgemeinen Vorschriften (vgl. §. 41) den Gebrauch der Orgel nicht verbieten.

Anmerkung. Im *Grad. Rom.* resp. *Ordin. Missæ* sind die regelmässig wiederkehrenden Gesänge des *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* nach dem Range und Charakter der kirchlichen Zeiten und Feste in der Ordnung aufgeführt, in welcher die *Ite Missa est* und *Benedicamus Domino* aufeinander folgen.

Den Anfang macht die Messe, welche täglich vom Charsamstag bis zum Samstag vor dem weissen Sonntag (incl.) trifft.

Hierauf folgt die Choralmesse für die höchsten Festtage *(festa solemnia).*

Für hohe Festtage *(festa duplicia)* dient die dritte Messe, nach Bedürfnis, abwechselnd mit der vierten.

Die fünfte und sechste Messe wird ausschliesslich bei Muttergottesfesten gebraucht, dieselben mögen irgendwelchen Grad der Feierlichkeit *(solemnia, duplicia, semiduplicia)* haben.

Wenn an den Sonntagen während des Jahres (ausgenommen sind die Sonntage der Advent- und Fastenzeit) die Messe vom Tage selbst *(de Dominica)* genommen wird, dann ist die siebente Messe zu singen. Trifft irgend ein anderes Fest eines Heiligen oder ein Fest höheren Ranges als *semiduplex,* dann richtet sich die Messe nach diesem Feste.

Bei Heiligenfesten mit halbfeierlichem Ritus *(semiduplex)* gebraucht man die achte Messe.

An halbfeierlichen Tagen *(semidupl.)* innerhalb jener Oktaven, die nicht durch ein Muttergottesfest veranlasst sind, wie z. B. die Oktaven vom heiligen Dreikönigsfest, von Pfingsten u. a., trifft die neunte Messe, wenn nämlich die Messe vom Tage innerhalb der Oktav *(de die infra Octavam)* vorgeschrieben ist.

Die zehnte Messe singt man an den einfachen Heiligenfesten *(ritu simplici),* bei der Votivmesse *de Angelis* (ritu fer.), sowie in den Ferien der österlichen Zeit, vom weissen Sonntag angefangen.

An den Werktagen des Kirchenjahres *(in Feriis per annum).* wird mit Ausnahme der Advent- und Fastenzeit die elfte Messe gebraucht.

An den Sonntagen der Advent- und Fastenzeit (die Sonntage *Septuagesima* bis *Quinquagesima* nicht mit eingeschlossen) trifft die zwölfte Messe.

---

[1]) Dieser neunmalige Ruf des *Kyrie* und *Christe* ist noch der Uberrest einer Litanei, welche nach ältestem Gebrauche (vgl. Samstag vor Ostern und vor Pfingsten) als Wechselgesang der Feier des heiligen Messopfers voranging. S. Duchesne, l. c., S. 157.

An den Werktagen in der Advent- und Fastenzeit *(in Feriis Adventus et Quadrag.)*, vom Aschermittwoch angefangen, soll die dreizehnte Messe gesungen werden.

Die Totenmesse *(Missa pro Defunctis)*[1]) ist vollständig vom *Introitus* bis zum Responsorium *Libera me, Domine* aufgenommen.

Die Melodie des ersten *Kyrie* stimmt öfters mit der des ***Ite Missa est*** oder *Benedicamus Domino* zusammen, z. B. *in festis dupl., de B. M. V.* und ähnl.

Während der Chor das letzte *Kyrie eleison* singt, begibt sich der Priester in die Mitte des Altars. Nach Beendigung des *Kyrie eleison*[2]) intoniert er den Lobgesang der Engel,[3]) je nach der Festrubrik.[4]) Der Chor fährt ohne Wiederholung der Worte *Gloria in excelsis Deo* mit *Et in terra pax* weiter und singt die Melodie ohne Abkürzung des Textes[5]) zu Ende.

---

[1]) Das *Cærem. Episc.* gestattet (1. Buch, Kap. 28, §. 13) den teilweisen Gebrauch der Orgel bei der *Missa Defunctorum* mit den Worten: *„Silent organa, cum silet cantus* — die Orgel schweigt, wenn nicht gesungen wird."

[2]) *Cærem. Episc.* Lib. II. Cap. VIII. §. 37. „Cum cantatur a Choro ultimum *Kyrie eleison*, surgunt omnes ministri circumstantes Episcopum . . ." §. 38. Finito a Choro cantu *Kyrie eleison*, surgit Episcopus . . . cantat alta voce *Gloria in excelsis Deo* . . . §. 39. Prosequitur illum submissa voce . . . et sedent omnes, usquequo absolvatur cantus Hymni: quo finito, surgit Episcopus etc.

[3]) Der Text des *Gloria* stammt wie das *Kyrie* aus der griech. Kirche und wurde in Rom auf Anordnung des Papstes Telesphorus (um 150) nur bei der ersten Weihnachtsmesse gesungen. Unter Symmachus (498—514) fand, aber nur bei der vom Papste gefeierten Messe, eine Ausdehnung auf die Feste des Herrn und der Martyrer statt. Im 9. Jahrh. noch durften die Priester das *Gloria* nur am Ostersonntage singen. Siehe Duchesne, Liber Pont. I. S. 268, Note 41 und S. 130, Note 5.

[4]) Viele sogen. Kanontafeln *(Tabella Secretarum)* enthalten gewöhnlich nur die feierliche Gesangsweise des *Gloria*; damit soll aber nicht gesagt sein, dass keine andere Melodie nötig oder vorgeschrieben sei. Um dem Gedächtnis minder geübter Celebranten nachzuhelfen, wurde deshalb bei Pustet in Regensburg eine Beilage zu den üblichen drei Kanontafeln gedruckt, auf welcher sich sämtliche Intonationen von *Gloria* und *Credo*, sowie der Gesang von *Ite Missa est* und *Benedicamus Domino* befinden. Diese Tafel kann beim „Hochamte" vor die mittlere Kanontafel gestellt werden. Das Blatt ist betitelt: *Intonationes in Missa solemni, ex editione typica Missalis Romani excerptæ.*

[5]) Das *Cærem. Episc.* gestattet im 1. Buche, 27. Kap., §. 9 beim *Gloria* die Orgel wechselweise zu spielen, wenn die nicht gesungenen Verse *submissa voce* recitiert werden.

Toni „Gloria in excelsis Deo".

1) *In Festis solemnibus et duplicibus.*

cdf f f e f g e gfe e



Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o.

2) *In Missis B. Mariæ.* Auch in marianischen Votivmessen, zu Weihnachten und am Fronleichnamsfeste, sowie während der Oktaven dieser Feste und überhaupt, wenn die *Præfatio de B. M. V.* oder *de Nativitate* zu singen ist.[1])

gagfg g g g ah c ag efg g



Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o.

3) *In Dominicis, festis semiduplicibus, et infra Octavas, quæ non sunt B. Mariæ Virg.*

dgfefg fe d e f e d



Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o.

4) *In Festis simplicibus.*[2])

ega



Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o.

§. 22. Die Orationsgesangsweisen.

Nach Beendigung des *Gloria* (beziehungsweise nach dem neunten *Kyrie*) singt der Priester *Dominus vobiscum,* der Bischof aber *Pax vobis,*[3]) worauf der Chor mit *Et cum spiritu tuo* antwortet.

---

[1]) Nach der Entscheidung der S. R. C. vom 25. Mai 1877.

[2]) Auch in der *Missa votiva de Angelis* bei Kinderbegräbnissen und in den Ferien der Osterzeit (wenn *de ea*) ist diese Intonation zu gebrauchen.

[3]) Der hl. Johannes Chrysostomus († 407) schreibt in der 33. Homilie zum 9. Kapitel des Evangelisten Matthäus: Cum „Pax vobis" dico: „Et cum spiritu tuo" non voce solum, sed animo quoque respondete, — nicht mit der Stimme allein, sondern mit Sammlung und Andacht müssen die Responsorien vorgetragen werden.

Dominus vobiscum oder *Pax vobis* sind immer und in folgender Weise auf einem Tone zu singen:





℣. Dó-mi-nus vo-bís-cum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu-o.
℣. Pax vo-bis.

Darauf folgt das Hauptgebet des Tages, die erste Oration der drei Kollekten,[1]) mit dem ℟. Amen. An dieselbe schliessen sich öfters noch eine oder mehrere Orationen an.

Der grösseren Übersicht halber sind hier die Orationstöne für alle Fälle, nicht bloss für das gesungene Amt aufgeführt. Gegenwärtiger Paragraph ist die deutsche Übersetzung der im offiziellen *Directorium chori* und in der typischen Ausgabe des *Cærem. Episc.* (1. Buch, 27. Kap.) enthaltenen Vorschriften über die *Toni Orationum.*

Die Orationen können auf dreierlei Weise gesungen werden, im *Tonus festivus, simplex ferialis* und *ferialis.*

1. Tonus festivus vel solemnis.

Die Orationen werden im feierlichen Tone gesungen: Bei Matutin, Laudes, Messe und Vesper, wenn das Officium im *ritus duplex (I., II. cl., maj., min.), semiduplex* oder vom Sonntag gefeiert wird, sowie auch bei feierlichen Votivmessen. Bei den kleinen Horen (Prim, Terz, Sext, Non, Komplet) ist an genannten Festen nicht der feierliche, sondern der *tonus simplex ferialis* zu wählen.

Im feierlichen Tone gibt es zwei Formeln. Die erste lautet F E D F und heisst *punctum principale*, die zweite F E und heisst *semipunctum.* Das *punctum principale* wird im ersten Teile des Gebetes gesungen, an der Stelle, wo der Sinn der Worte einen Abschluss verlangt.[2]) Diese Melismen sind mit Nachdruck und gedehnter als das übrige vorzutragen.

---

[1]) *Colligere plebem* war der gewöhnliche Ausdruck für eine liturgische Handlung in Gegenwart der Gläubigen. Die zweite Oration hat den Beisatz *super oblata* und wird nach dem Offertorium als Einleitung zur Präfation teilweise still gebetet *(Secreta)*, die dritte *(post communionem)* wird nach der Kommunion gesungen.

[2]) Regelmässig ist diese Stelle durch : , öfters auch ; und manchmal nur durch Komma angezeigt.

Die zweite Veränderung, das *semipunctum* F—E, fällt in den zweiten Teil der Oration, der gewöhnlich durch oder , angezeigt ist. Ist die Oration ziemlich kurz, so singt man nur das *p. princip.* Das *semip.* wird nie vor dem *p. princip.* gesungen, sondern man verweilt so lange auf dem Hauptton ohne Veränderung, bis der erste Abschluss mit dem *p. princip.* eintritt. Bei der Oration: *Deus, qui nos conspicis* de S. Callisto, 14. Okt., z. B. fällt das *punct. princip.* auf *deficere,* also bleibt das *semipunctum* weg. Ähnlich am 22. November und öfter.

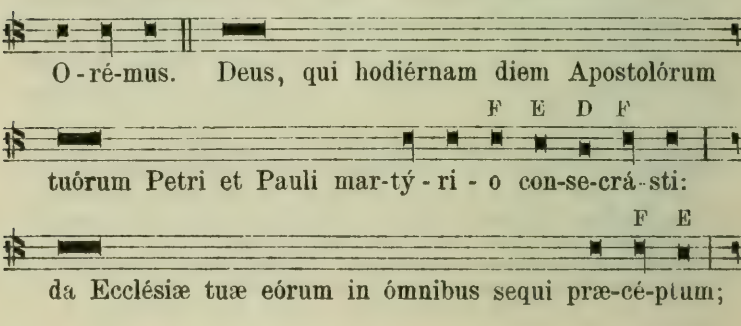
Sind *punct.* und *semipunct.* schon einmal gesungen, so kommen sie in der Oration selbst nie mehr vor, wenn sich auch noch andere Absätze finden sollten, wohl aber in der Schlussformel. Diese Regel ist besonders bei den oft sehr ausgedehnten Orationen neuerer Feste zu beachten.

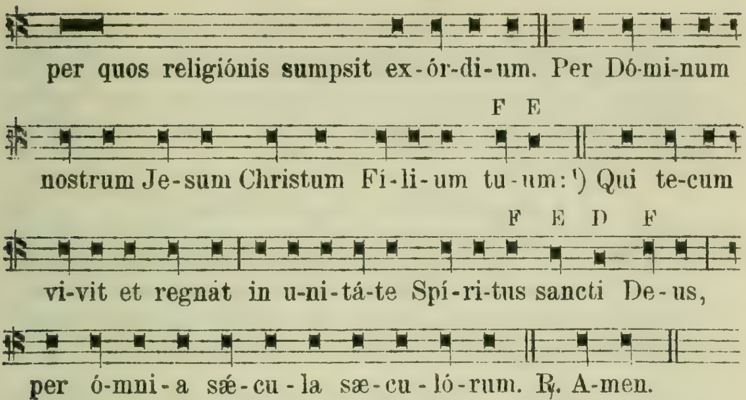
Wenn mehrere Orationen unter einer *conclusio* zu singen sind, so hat jede die Veränderung bei *punct. princip.* und *semipunct.*

Wird die Oration mit *Per Dominum* und *Per eumdem Dominum* geschlossen, so fällt das *semipunctum* zuerst und zwar auf *tuum,* das *punct. princip.* auf *sancti Deus.* Bei *Qui tecum vivit* oder *Qui vivis* bleibt das *semipunctum* ganz weg, und trifft nur das *p. princip.* auf *sancti Deus.*

Das *Amen* am Schlusse jeder Oration wird nur über einem Tone gesungen.

Beispiel des feierlichen Orationstones.





2. Tonus simplex ferialis.

Die Oration wird bei dieser auch als *Tonus ferialis Missæ* bezeichneten Gesangsweise ohne jede Veränderung auf einem einzigen Tone vorgetragen. Wo im *tonus fest. punct. princ.* und *semipunct.* gesungen werden müsste, wird in diesem Tone eine *pausa* und ein *suspirium* beobachtet.

Ein Beispiel im *tonus simplex ferialis* zu geben, ist überflüssig, da keine Intervallveränderung zutrifft.

Der Ton *simpl. ferialis* wird genommen: 1) *in festis simpl.* und *diebus ferialibus*, auch in gesungenen privaten, selbst levitierten Votivmessen, für das ganze Officium, 2) *in Missis Defunct.*, 3) bei allen Orationen der Kerzen- und Palmenweihe (Lichtmess und Palmsonntag), die mit *Qui tecum vivit* oder *Per Dominum nostrum*, also mit der *clausula major* schliessen, 4) bei der Oration *Deus, a quo et Judas* am Charfreitag, sowie bei den folgenden Orationen *Omnipotens* und der Oration *Libera nos* nach dem *Pater noster*, 5) bei den Orationen vor der heiligen Messe des Charsamstags und Pfingstsamstags, bei den Prophetien und der Wasserweihe,²) 6) bei allen Orationen des *Officium Defunctorum*, der Litaneien, Prozessionen etc., wenn sie mit der *clausula major* endigen, wie z. B. am Allerseelentage, in der Bittwoche etc.

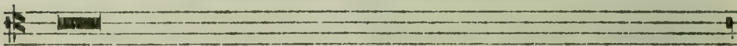
¹) Hier beginnt die Gesangsweise der kürzeren Schlussformel. Ebenso ist es bei *qui vivis et regnas cum Deo Patre in unitate Spiritus sancti Deus, per omnia sæcula sæculorum* zu halten.

²) Die Orationen der Feuerweihe werden bloss gelesen, nicht im Gesangston vorgetragen.

3. Tonus ferialis.

Die Oration wird wie bei vorigem Tone bis zum Schluss auf einem Tone gesungen, beim letzten Worte der Oration und der Schlussformel[1]) jedoch ist der Tonfall abwärts zur kleinen Terz.

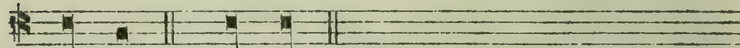
Beispiel des Tonus ferialis.



Concéde, misericors Deus, fragilitáti nostræ præsídium: | ut qui sanctæ Dei Genitrícis memóriam ágimus, | intercessiónis ejus auxílio | a nostris iniquitátibus



re-sur-gá-mus. Per e-úm-dem Christum Dó-mi-num



no-strum. ℟. A-men.

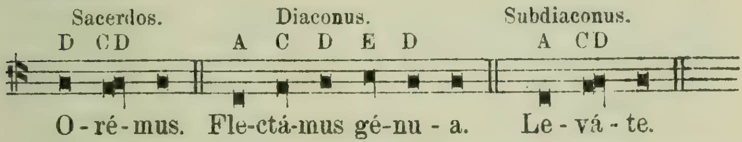
Diese Gesangsweise wird angewendet: 1) nach den vier marianischen Antiphonen am Schlusse des Officiums, 2) bei der Oration *Dirigere* zur Prim, 3) im Totenofficium bei der Vesper, den Laudes und dem *Libera*, wenn die *clausula minor* vorgeschrieben ist, 4) bei den Orationen der Litaneien mit der *clausula minor*, 5) beim *Asperges* oder *Vidi aquam* an Sonntagen, 6) nach den Orationen zur Fusswaschung, vor und nach der Kerzen-, Aschen- und Palmenweihe, sowie überhaupt bei Benediktionen ausser der heil. Messe, z. B. der *expositio Ss. Sacramenti*, und so oft mit der *clausula minor* abgeschlossen wird.

Folgen mehrere im *tonus ferialis* zu singende Orationen nacheinander, so wird die Kadenz der kleinen Terz nur bei der letzten, also unmittelbar vor der Schlussformel, gesungen. Das *Cærem. Episc.* ermahnt: *Regulare autem est, ut in voce gravi et competenti, interposita aliqua mora in fine cujuslibet clausulæ, et præsertim in clausula finali, cum decore et gravitate recitentur Orationes.*

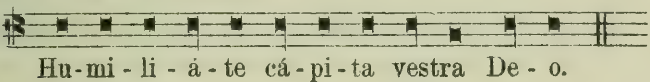
---

[1]) Die *Conclusio brevis* heisst in diesen Fällen immer: *Per Christum Dominum nostrum* oder *Per eumdem Christum Dominum nostrum* oder *Qui vivis et regnas in sæcula sæculorum* und wird beim Gesange als *clausula minor* bezeichnet.

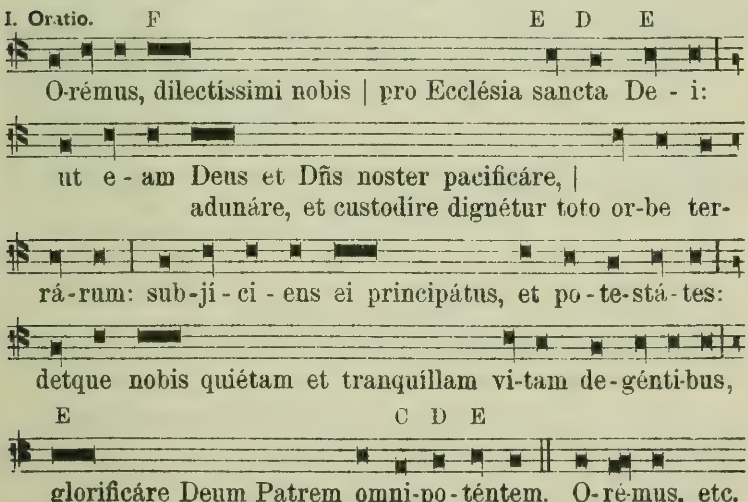
1. Anmerkung. In vielen Fällen, z. B. vor 6, resp. 7 Orationen des Charfreitags, bei den Prophetien am Charsamstag, zur Kerzenweihe am 2. Febr. (wenn nach Septuages.) und bei den Quatembermessen *extra tempus pasch.* u. s. w. wird vor der feierlichen Oration gesungen:



2. Anmerkung. Bei der *Oratio super populum* nach der Postcommunio in der Ferialmesse der Fastenzeit singt der Diakon nach dem *Orémus* des Priesters:



3. Anmerkung. Am Charfreitag werden die mit *Orémus* beginnenden Orationen nach einer eigenen Weise gesungen, die im Missale nur für die erste verzeichnet, im Anhang zum Missale jedoch und in der offiziellen Ausgabe des *Officium Hebdomadæ Sanctæ* für alle Orationen mit Musiknoten ausgesetzt ist.



Die darauffolgende Oration ist im *Tonus simplex ferialis* auf der Note D zu singen.

Für die vierte Oration lautet die Entscheidung der S. R. C. vom 31. Aug. 1839, Nr. 2800 (4872) in Catharen., dass auch nach dem Tode des letzten röm. Kaisers Franz II. (6. Aug. 1806) Abänderungen im Wortlaut des Missale nicht vorgenommen werden dürfen. Am 27. Sept. 1860, Nr. 3103 (5309) Urbis et Orbis Miss. Rom. ad dubium III. wurde dieser Beschluss wiederholt, jedoch gestattet, dass am Schlusse der Generalrubriken zum römischen Missale unten Decreten der S. R. C. die Bemerkung stehen dürfe, dass diese beiden Orationen heutzutage wegfallen. Am 11. Sept. 1874 entschied die S. R. C: „Inter ceteras orationes in Missa Præsanctificatorum minime decantari potest particularis oratio pro Episcopo; alia vero particularis pro suo Rege substituens illi pro Romanorum Imperatore in Missali appositæ, sine approbatione ac Apostolica venia dici non licet.“

§. 23. Von der Epistel bis zur Präfation.

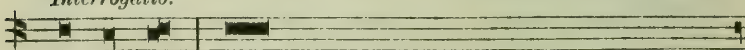
I. Nach den verschiedenen Orationen folgt die **Epistel**, welche auf **einem** Tone ohne Veränderung gesungen wird.[1]) Wenn ein Fragesatz vorkömmt, wird die Accentsilbe des letzten Wortes um einen Halbton tiefer gesungen und auf der letzten Silbe der Podatus h c eingefügt.

Tonus Epistolæ.



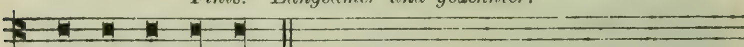
Lé-cti - o li-bri sa-pi - én-ti - æ. Quis est hic et laudábi-
Quid ígitur
Mulíerem fortem, quis

Interrogatio.



mus e - um? Dedit illi coram præcépta, et legem vitæ
lex?
in-véni-et?

Finis. Langsamer und gedehnter.



et di-sci-plí-næ.

Das ℟. *Deo gratias* wird nur von den Altardienern gesprochen, nicht aber vom Chore gesungen.

---

[1]) Bei der einfachen *Missa cantata* hat der Priester allein Epistel und Evangelium zu singen; es empfiehlt sich, die Epistel etwas tiefer als die vorausgegangene Oration zu intonieren, um bei grosser Entfernung des Musikchores den Beginn der Epistel anzuzeigen.

II. Nach der Epistel oder Lektion folgt das Graduale, das früher regelmässig nur von einem Diakon und nach Gregor dem Grossen von einem Sänger zum Vortrag kam.[1])

Nach den jetzigen liturgischen Vorschriften wird dasselbe von zwei Sängern bis zum Zeichen  intoniert; der Gesamtchor fährt bis zum ℣. (Gradualvers) fort, welcher wieder von zwei Sängern vorgetragen wird.

Sind zwei *Alleluja* mit Vers zu singen, so wird das erste *Alleluja* von zwei Sängern bis zum Neuma oder dem Zeichen  ausgeführt, der Chor repetiert das nämliche als zweites *Alleluja,* fügt aber auf dem blossen Vokale *a* das Neuma hinzu. Hierauf intonieren zwei Sänger den Vers bis , der Chor singt denselben zu Ende, die beiden Sänger repetieren *Alleluja,* der Chor aber fügt nur mehr das Neuma auf die Silbe *a* bei.

Vom Sonntage *Septuagesima* bis Ostern wird statt der beiden *Alleluja* mit Vers der *Tractus* gesungen, dessen einzelne Verse zwei Sänger intonieren, die übrigen zu Ende führen. Eine Recitation im Gesangston ist erlaubt.

Zur österlichen Zeit, d. h. vom Osterfeste bis zum Dreifaltigkeitssonntage, tritt an die Stelle des Graduale das doppelte *Alleluja* mit Vers, das in oben beschriebener Weise auszuführen ist. Nach dem Vers folgt jedoch sogleich ein neues einmaliges *Alleluja,* welches die beiden Sänger bis zum Neuma oder  intonieren, worauf der Chor nur das Neuma anfügt. Der Vers wird in angegebener Weise ausgeführt und mit dem einmaligen *Alleluja* abgeschlossen.

Alleluja mit *Vers.* unterscheiden sich gewöhnlich auch in ihrem *modus* von dem eigentlichen Graduale.

---

[1]) Die typische Ausgabe des *Cærem. Episc.* gestattet nach der Epistel die Orgel *alternatim* zu spielen, wenn die ausgelassenen Texte recitiert werden, s. den Wortlaut in §. 41, Nr. 9 des 1. Buches, 28. Kap.

1) Auf die Frage: An tolerandus sit usus quod in Missis cum cantu prætermittatur cantus Introitus, Offertorii, Communionis, et quando post Epistolam occurrit, etiam Sequentiæ? antwortete die S. R. C. in Taurinen. 11. Sept. 1847, Nr. 2959 (5118): *Negative.*

2) Dub. II. An in Missa Conventuali cani semper debeant Gloria, Credo, totum Graduale, Offertorium, Præfatio et Pater noster? *Resp.* S. R. C. die 14. Aprilis 1753 ad 2, Nr. 2424 (4233) in Conimbricen. Affirmative juxta præscriptum Cæremonialis Episcoporum et amplius.

3) Dub. XIV. An Tractus Missæ Conventualis per integrum dici debeat a Cantoribus? *Resp. S. R. C.* in S. Marci 7. Sept. 1861 Nr. 3108 (5315): Tractum integre canendum, quum Organum non pulsatur.

III. Bei mehreren Messen ist auch eine sogen. Sequenz nach dem *Graduale (Alleluja* oder *Tractus)* vorgeschrieben; im Mittelalter hiessen sie *Prosæ.* Der Benedictinermönch Notker Balbulus in St. Gallen († 912) hat eine grosse Zahl solcher Sequenzen gedichtet und komponiert. Vortridentinische, deutsche und fränkische Missale enthalten deren bis hundert. Bei der Reform des Messbuches durch Papst Pius V. wurden nur fünf Sequenzen[1]) aufgenommen, nämlich: *Victimæ paschali* für Ostern mit Oktav, *Veni sancte Spiritus* für Pfingsten mit Oktav, *Lauda Sion* für das Fronleichnamsfest mit Oktav, *Stabat mater* für das Fest der sieben Schmerzen Mariä und *Dies iræ* in der Totenmesse.[2])

---

[1]) *Victimæ* hat den Priester Wipo (ca. 1049) zum Verfasser, *Veni sancte Spiritus* entstand im 11. oder 12. Jahrh.; *Lauda Sion* dichtete der hl. Thomas von Aquin († 1274); *Stabat mater dolorosa* schreibt man mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Jacopone da Todi († 1306) zu.

[2]) Die Sequenz *Dies iræ* scheint ein Werk des Franziskaners Thomas da Celano († circa 1250) zu sein; siehe Mus. sacra 1892, S. 117 und das Facsimile im Anhang dieses Buches; sie findet sich in einzelnen Diöcesanmissalien erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts und wurde in die römischen Missalien im 16. Jahrhundert (zum erstenmal 1520) aufgenommen.

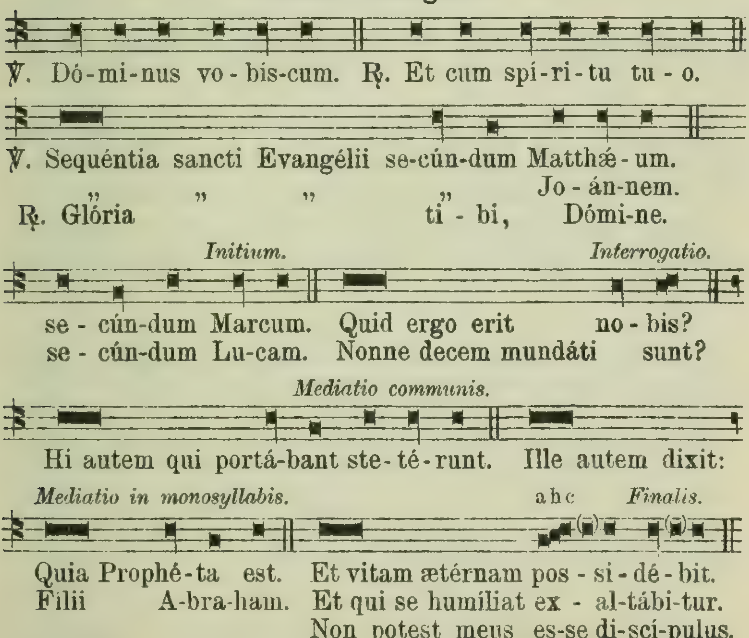
Im Jahre 1896 ist über die Requiemmessen ein allgemeines Dekret der S. R. C. vom 30. Juni erschienen, welches unter Nr. 5 die Weisung enthält: „Was die Sequenz *(Dies iræ)* betrifft, so muss sie bei allen gesungenen Ämtern (dieselben mögen eine oder mehrere Orationen haben) genommen werden.“ Eine frühere Entscheidung in Taurinen. vom 11. Sept. 1847, Nr. 2959 (5118) besteht jedoch fort. Auf die Anfrage: „An tolerandus sit usus . . . quod in Missis Defunctorum prætermittatur cantus saltem integræ Sequentiæ *Dies iræ* et Offertorii? et an post easdem Missas Defunctorum, quæ tamen ex nulla obligatione decantantur, prætermitti possit cantus saltem alicujus partis absolutionis?“ erfolgte die Antwort: *Vel non celebrandas Missas Defunctorum vel canenda esse omnia quæ precationem suffragii respiciant.* — Bedeutungsvoll ist der Umstand, dass die Entscheidung *Briocen.* vom 12. Aug. 1854, laut welcher „einzelne Strophen des *Dies iræ* wegbleiben können“, in der neuesten offiziellen Ausgabe weggelassen worden ist.

Die schwierige Frage, welche Verse des *Dies iræ* den Charakter der Fürbitte nicht tragen, wagt der Verfasser dieses Lehrbuches nicht zu beantworten, meint jedoch, dass von *Oro supplex* oder *Lacrimosa* angefangen keine Strophe wegbleiben darf, da sonst der Sinn und Zusammenhang des Textes vollständig zerstört werden. Man singe oder recitiere also sämtliche 19 Strophen der herrlichen Sequenz oder wenigstens die 1., 9., 10., 12. und 14. bis zum Schlusse.

IV. Im Evangelium wird beim Fragezeichen in die kleine Sekunde, beim Punkte oder Aufrufzeichen in die kleine Terz nach unten moduliert; die Recitation kehrt dann zum Haupttone zurück. Diese Kadenz zur kleinen Terz wird nach Vorschrift des *Directorium chori*[1]) nicht nach der vierten und nicht vor der sechsten Silbe gesungen, so dass auf den Schluss- oder Hauptton nach der Kadenz höchstens fünf, wenigstens drei Silben treffen. Bei einsilbigen oder undeklinierbaren Wörtern findet der Terzfall auf der letzten, beziehungsweise vorletzten Silbe statt.

Am Schlusse des Evangeliums ist die reichere Kadenz langsam und deutlich bei der vierten, fünften oder sechsten Silbe auszuführen.

Tonus Evangelii.



[1]) Notandum est quoad vocis depressionem in faciendis punctis principalibus pro regula generali, quod non fit depressio vocis a *fa* ad *re* ante sextam syllabam nec post quartam.

Das ℟. *Laus tibi Christe* wird nicht vom Chore gesungen sondern nur von den Altarministranten gesprochen.

Anmerkung. Die Leidensgeschichte Jesu Christi in der Charwoche nach den vier heil. Evangelien wird besonders feierlich gesungen. Drei Priester oder Diakonen [1]) teilen sich in den Gesang so, dass der erste die vom Heiland gesprochenen Worte übernimmt, der zweite die Erzählung des Evangelisten, der dritte die Worte einzelner, des Volkes, der Feinde etc. Im Missale sind diese drei Abteilungen mit ✠ *(Christus)*, C *(cantor* oder *chronista)*, S *(succentor* oder *synagoga)* bezeichnet. Jene Teile, in denen mehrere Personen zugleich redend auftreten, können nach römischer Praxis von einem Sängerchor nach harmonischen Bearbeitungen ausgeführt werden.

Der *Tonus Passiónis* ist folgender: [2])



C Pássi - o Dómi-ni nostri Je-su Christi se-cúndum Matthǽ-um.



✠ Tu di - - cis. *S* Cru - ci - fi - gá - tur.

V. Nach dem Evangelium intoniert der Priester *Credo in unum Deum,* [3]) wenn es nach dem Kirchenkalender trifft, und der Chor antwortet mit *Patrem omnipoténtem.*

Das offizielle *Graduale* enthält zur beliebigen Auswahl ausser der ersten Melodie, welche in der Tonart mit der

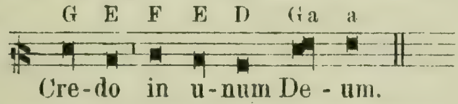
---

[1]) Der Celebrans als Christus, der dienende Diakon und Subdiakon. Wenn aber die Passion nicht von den Altardienern selbst gesungen wird, so sollen wenigstens Diakonen, nicht aber mit ihnen ein Subdiakon den Vortrag besorgen, da das Cærem. Ep. Lib. II. cap. 25, §. 16 den *habitus diaconalis* verlangt. — Auf die Frage: In cantu Passionis textus Evangelicus potestne cantari ab Organista, maxime qui sit Clericus minorista, vel saltem Subdiaconus? antwortete die S. R. C. 22. Mart. 1862 in S. Marci ad dubium X. N. 3110 (5318): *Negative;* d. h. die Worte des Evangelisten dürfen nicht vom Organisten (oder auf dem Musikchor) gesungen werden, auch wenn der Sänger Subdiakon wäre.

[2]) Eine sehr praktische Ausgabe der vier Passionen in drei Heften ist von der S. R. C. publiziert. Siehe §. 18.

[3]) Der Gesang des Credo fand in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts Eingang in die römische Liturgie. Berno von Reichenau erzählt als Augenzeuge, dass Kaiser Heinrich II. im Jahre 1014 den Papst Benedikt VIII. bewogen habe, diesen Gebrauch anzunehmen. (S. Patrol. lat. von Migne, 142. Bd., S. 1060.)

intonation übereinstimmt (IV. Ton), noch drei andere, welche zur Abwechslung[1]) gebraucht werden können.



Der Chor führt den Gesang unmittelbar und ganz,[2]) ohne irgendwelche Textverstümmelung oder -Auslassung, zu Ende. Die Wechselbeziehung zwischen Liturgie und Gesang tritt besonders schön und sinnvoll bei den Vorschriften des röm. Missale, Titel 17, Ziffer 3 der Generalrubriken, über die Kniebeugung des Priesters zu Tage.[3])

---

[1]) Auch die von Lud. da Viadana über die Melodien der Hymnen komponierten *Patrem* sind sehr zu empfehlen. Der Verfasser dieses Buches edierte zwanzig derselben in Choral- und moderner Notation; Jos. Hanisch schrieb eine Orgelbegleitung dazu.

[2]) Die typische Ausgabe des *Cæremoniale Episc.* bemerkt ausdrücklich (28. Kap. des I. Buches §. 10): „Beim Gesang des Symbolum darf die Orgel nicht wechselweise eintreten, sondern dasselbe ist vom Chor ganz und mit vernehmlicher Stimme zu singen". Die Bestimmungen von Konzilien über diesen Punkt sind zahlreich: eine Reihe von Entschliessungen der Ritenkongregation schärft das gleiche Gebot ein und wendet sich gegen Missbräuche, z. B. An sit toleranda consuetudo ut Symbolum sub organo alternatim moduletur? *Resp.* Abusum hujusmodi minime tolerandum, sed omnino per Episcopum provideri, ut integre et intelligibili voce symbolum decantetur, ita ut a populo distincte audiri valeat. Die 10. Mart. 1657 in Seguntina, Nr. 1023 (1817). — Auf die Anfrage: An cum dicitur Symbolum in Missa sit intermiscendum Organum? erfolgte die Antwort: Symbolum integre canendum, etiamsi pulsetur Organum. Die 7. Sept. 1861 in S. Marci ad XV. Nr. 3108 (5315). — Dem Zweifel: An sonus Organi toto rigore possit intermisceri cum cantu, quando in Missa solemni seu Pontificali integer Symbolus in notis seu in cantu Gregoriano et firmo cantatur in choro? begegnet die S. R. C. die 22. Mart. 1862 in S. Marci (dubium VII), Nr. 3110 (5318) mit *Affirmative.* — Endlich erledigte sie folgende Gepflogenheit: Num in Missa solemni, vi assertæ consuetudinis, possit Canonicus celebrans . . . Missam prosequi statim ac a Choro cantatus sit Versiculus Symboli: *Et incarnatus est?* Itemque omittere cantum Præfationis et Orationis Dominicalis, iis saltem diebus, quibus habetur Concio? mit der Weisung *Negative, in omnibus*, am 14. März 1861 in S. Jacobi de Chile, Nr. 3104 (5310).

[3]) Während der Chor das ***Et incarnatus*** singt, muss der Celebrans auf der obersten Altarstufe bis zu den Worten *factus est* knieen. Wenn der Priester allein oder mit Diakon und Subdiakon *ad sedilia* sich begibt, so muss er mit entblösstem Haupte sich verneigen. Am Feste Mariä Verkündigung und in den drei Weihnachtsmessen hat

VI. Nach beendigtem *Credo* singt der Priester *Dóminus vobíscum,* und der Chor antwortet; das *Offertorium* leitet der Celebrans durch *Orémus* ein:



℣. Dóminus vo-biscum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu-o. O-rémus.

Das Offertorium[1]) besteht entweder aus einem Psalmabschnitt oder aus anderen heiligen Schriftworten[2]) und ist für die einzelnen Feste im *Grad. Rom.* verzeichnet.

Dasselbe wird nach der beim Introitus angegebenen Weise von einem, zwei, drei oder vier Sängern angestimmt und vom Chore zu Ende geführt. Zur österlichen Zeit wird je nach dem Modus des Offertoriums ein *Alleluja* beigesetzt, wenn es nicht schon vorhanden ist, von Septuag. bis Ostern wird jedes *Alleluja* weggelassen.

Nach Absingen des treffenden Offertoriumtextes kann nach römischer Praxis ein dem Officium entnommenes oder für die Festzeit passendes Motett gesungen oder die Orgel gespielt werden.[3])

§. 24. Feierlicher Präfationsgesang.

Die Präfationen werden eingeleitet durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk) und haben eine zweifache Gesangsweise, eine feierliche *(cantus solemnis* oder *festivus)* und eine gewöhnliche *(cantus ferialis).*

---

er auch vom Sitze sich zu erheben und mit geneigtem Haupte zu knieen. Siehe auch Mus. s., 1890, S. 101 u. 124.

[1]) Die typische Ausg. des *Cærem. Episc.* schreibt im II. Buche, 8. Kap., §. 58, ausdrücklich vor: „Während der Ceremonien (nach dem *Credo)* wird die Orgel gespielt, wenn das Offertorium gesungen ist“.

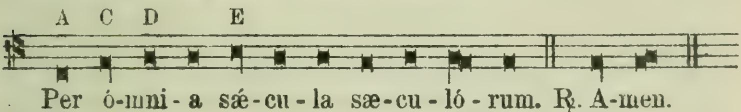
[2]) In ältester Zeit wurde ein Psalm mit Responsorium gesungen, das aus mehreren Teilen bestand und sich in sehr ausgedehnten Melodien bewegte. Als Überrest dieses Gebrauches kann das *Domine Jesu Christe* der Totenmesse mit dem ℣. *Hostias et preces* gelten.

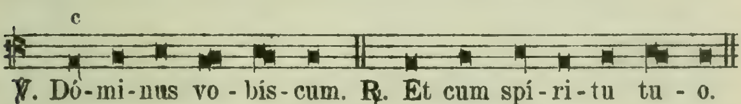
[3]) Dub. Potestne tolerari praxis, quod in Missa solemni, præter cantum ipsius Missæ, cantetur in Choro a musicis aliqua laus vulgo dicta aria, sermone vernaculo? S. R. C. respondit 22. Mart. 1862 in Valentina 3113 (5321): *Negative, et abusum diminandum.* D. h. auf die Anfrage, ob bei der feierlichen, vom Priester gesungenen Messe ein Gesang in der Muttersprache „eingelegt“ werden dürfe, wenn der vorgeschriebene lateinische Messtext ganz gesungen wurde und noch Zeit übrig ist, wurde mit „Nein“ geantwortet und die Abschaffung dieses Missbrauches befohlen.

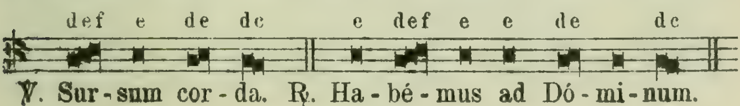
Im folgenden sind alle Messpräfationen,[1]) soweit sie in ihrem Gesange infolge der Textverschiedenheit differieren, aufgeführt.[2]) Die Intervalle der kleinen Terz (A—C) und des oft wiederkehrenden Ganztones (D—C) dürfen nicht durch chromatische Halbtöne (Cis) alteriert werden. Es ist anzuraten, bei Intonation des *Per omnia* mit grosser Vorsicht zu verfahren, da die Melodie *(II. Modi)* bis zur kleinen Sexte von A aufsteigt und der zu hoch gegriffene erste Ton im Verlaufe des Gesanges zum Sinken und Zittern der Stimme, zur Detonation und zum Eilen Veranlassung werden kann.

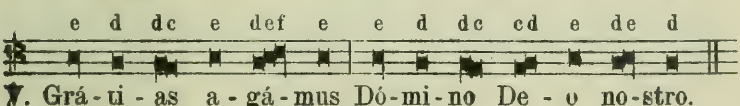
1. De Nativitate.

Von Weihnachten bis zum hl. Dreikönigsfeste (ausgenommen am Oktavtag des hl. Evangelisten Johannes), am Lichtmesstage, am Fronleichnamsfeste, sowie während der Oktav desselben (wenn nicht ein Fest fällt, das eine eigene Präfation hat), am Feste der Verklärung und des Namens Jesu trifft folgende Präfation:







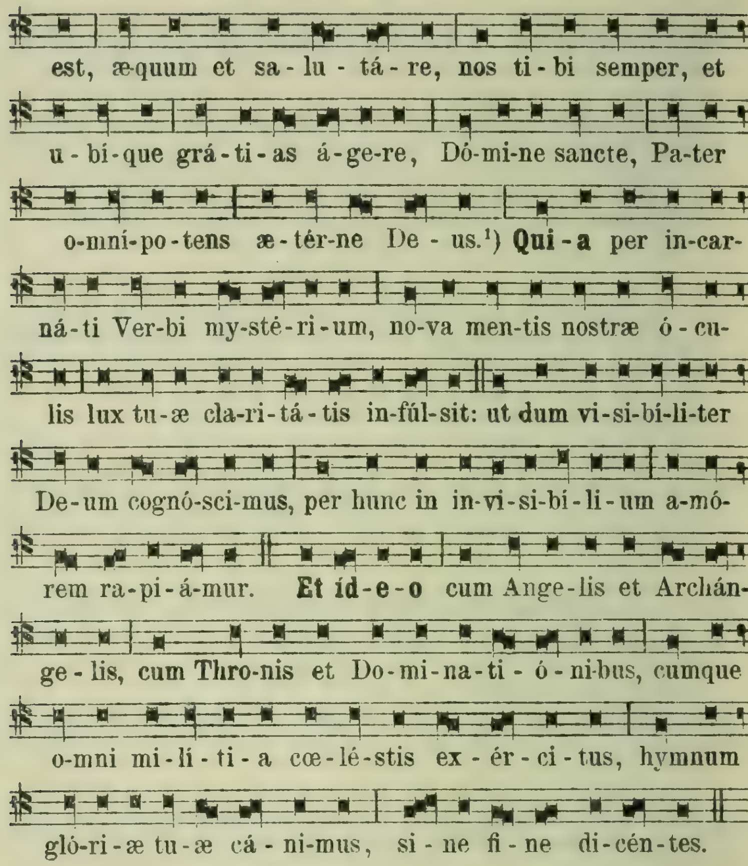




---

[1]) Die Präfationen zur Palmen- und Wasserweihe sind von den folgenden nur im Texte unterschieden und können aus dem *Missale* oder *Cantorinus Romanus* geübt werden.

[2]) Durch die getroffene Anordnung sind die jeder Präfation eigentümlichen Zusätze rasch zu ersehen und können vor dem Gebrauche eigens geübt werden. Die Angaben über die Wahl der einzelnen Präfationen stimmen genau mit den Rubriken des Missale überein.



2. De Epiphania.

Am heiligen Dreikönigsfest und während der Oktav:

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens, ætérne Deus. *(Siehe Nr. 1.)*

---

[1]) So oft in der Melodie eine vollkommene Kadenz sich vorfindet, sind in der typischen Missalausgabe zwei senkrechte Linien gezogen, auch wenn im Texte kein Punkt steht. Wenn im Texte Punkt steht, die Melodie aber nicht auf der Finale kadenziert, so ist bei den Noten nur die einfache Linie gesetzt; z. B. *Deus* vor *Quia*. Vergl. Mus. s. 1889, S. 28 und unten §. 44.



Qui - a, cum u - ni - gé - ni - tus tu - us in substán-ti - a



nostræ mor-ta - li - tá - tis ap-pá-ru - it, nova nos immor-



ta - li - tá -tis su - æ lu - ce re - pa - rá-vit. Et íd - e - o etc. *s. N. 1.*

3. In Quadragesima.

Vom ersten Fastensonntag (Dominica I. in Quadragesima) bis zum Passionssonntag wird an allen Festen (duplex und semiduplex), wenn sie nicht eine eigene Präfation haben, die folgende gesungen:

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. *(Siehe Nr. 1.)*



Qui cor-po - rá - li je - jú - ni - o ví - ti - a cómpri-mis,



mentem é - le-vas, vir - tú - tem lar-gí - ris, et prǽ - mi - a:



Per Chri-stum Dó - mi-num nostrum. **Per quem** ma - je-



stá - tem tu - am lau-dant An-ge - li, ad-ó-rant Domi-na-



ti - ó-nes, tre-munt po-te-stá-tes. Cœ-li cœ - lo - rúmque



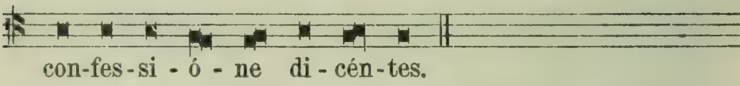
vir-tú - tes, ac be-á-ta Sé-ra-phim, só - ci - a ex-sul-ta-



ti - ó - ne con-cé-lebrant. Cum qui-bus et nostras vo - ces,



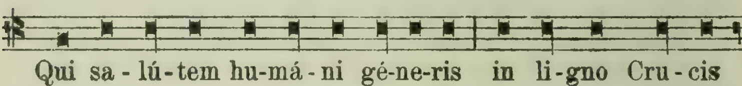
ut ad-mít-ti jú - be - as, de-pre - cá-mur, súp - pli - ci

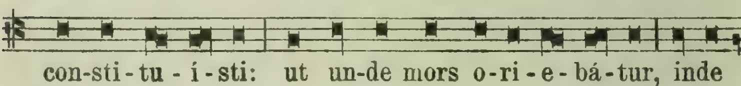


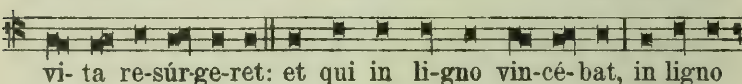
4. De Cruce.

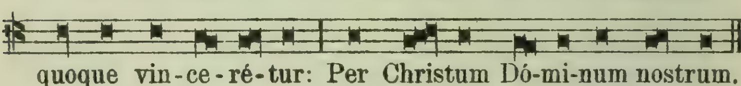
Am Passions- und Palmsonntag, am Gründonnerstag und an allen Festen (dupl. und semidupl.), die in dieser Zeit gefeiert werden (ausser wenn eine andere Präfation ausdrücklich vorgeschrieben ist), ferner an den Festen vom heiligen Kreuz, vom heiligsten Herzen[1]) *und kostbarsten Blute Jesu Christi wird gesungen:*

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubique grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnipotens, ætérne Deus. *(Wie Nr. 1.)*









Per quem etc. *(Nr. 3, S. 99.)*

5. In die Paschæ.

Vom Charsamstag bis weissen Sonntag, an den Sonntagen bis Christi Himmelfahrt, sowie an allen in diese Zeit fallenden Festen (dupl. und semid.) trifft, wenn nicht eine eigene angegeben ist, folgende Präfation:

Per ómnia sǽcula etc. *(Siehe Nr. 1.)*

---

[1]) Die Rubrik des römischen Messbuches nimmt nur auf die Messe *Miserebitur* Rücksicht, welche im *Proprium de Tempore* am Freitage nach der Oktav von Fronleichnam vorgeschrieben und vor den Heiligenfesten des Monates Juni eingereiht ist. Wenn bei feierlichen Votivämtern in der Zeit vom Dreifaltigkeitsfeste bis Septuagesima die Messe *Egredimini,* welche im röm. Missale unter den Festen *pro aliqu. locis* steht *(pro Diœcesi Venetiarum),* durch das Diöcesan- oder Ordensdirektorium gestattet ist, dann muss die *Præfatio de Nativitate,* von Septuagesima bis Pfingsten aber die *Præfatio de Cruce* genommen werden.



Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re:



Te qui-dem Dómi-ne omni témpo-re, sed in hac po-tís-



si-mum di-e [1]) glo-ri-ó-si-us præ-di-cá-re, cum Pascha



nostrum im-mo-lá-tus est Chri-stus. Ipse e-nim ve-rus



est A-gnus, qui ábs-tu-lit pec-cá-ta mun-di. Qui



mortem nostram mo-ri-én-do de-strú-xit, et vi-tam re-



sur-gén-do re-pa-rá-vit. Et ídeo etc. *(wie Nr. 1, S. 98.)*

6. De Ascensione.

Von Christi Himmelfahrt bis zum Vorabend von Pfingsten (exclusive) und an allen in diese Zeit fallenden und nicht mit eigener Präfation versehenen Festen wird gesungen:

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. *(Siehe Nr. 1.)*



Per Chri-stum Dó-mi-num nostrum. Qui post re-surre-



cti-ó-nem su-am ó-mni-bus di-scí-pu-lis su-is ma-ni-



féstus ap-pá-ru-it, et ipsis cer-nén-ti-bus est e-le-vá-tus

---

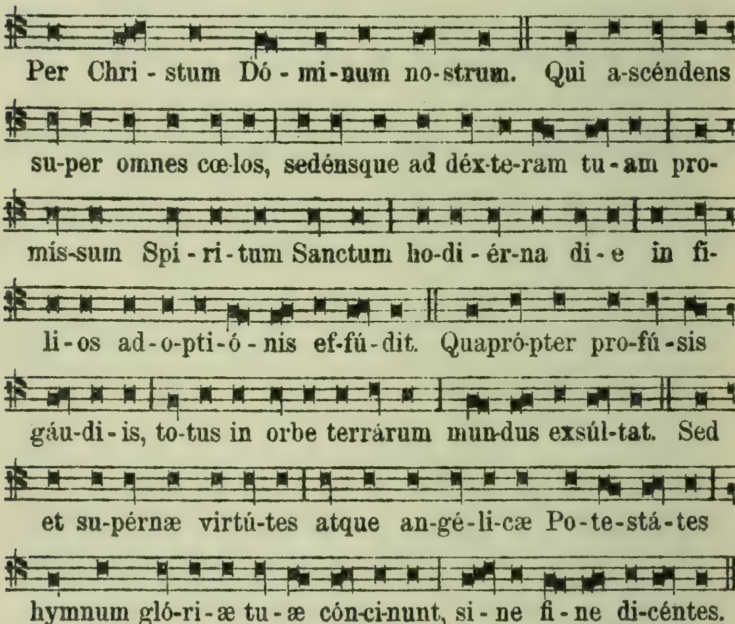
[1]) Sabbato sancto: *in hac potíssimum nocte;* per Oct. Paschæ, *ut supra:* Domin. in Albis ac deinceps: *in hoc potíssimum gloriósius . . .*



7. De Pentecoste.

Vom Pfingstsamstag bis zum folgenden Samstag (inclus.) wird gesungen:

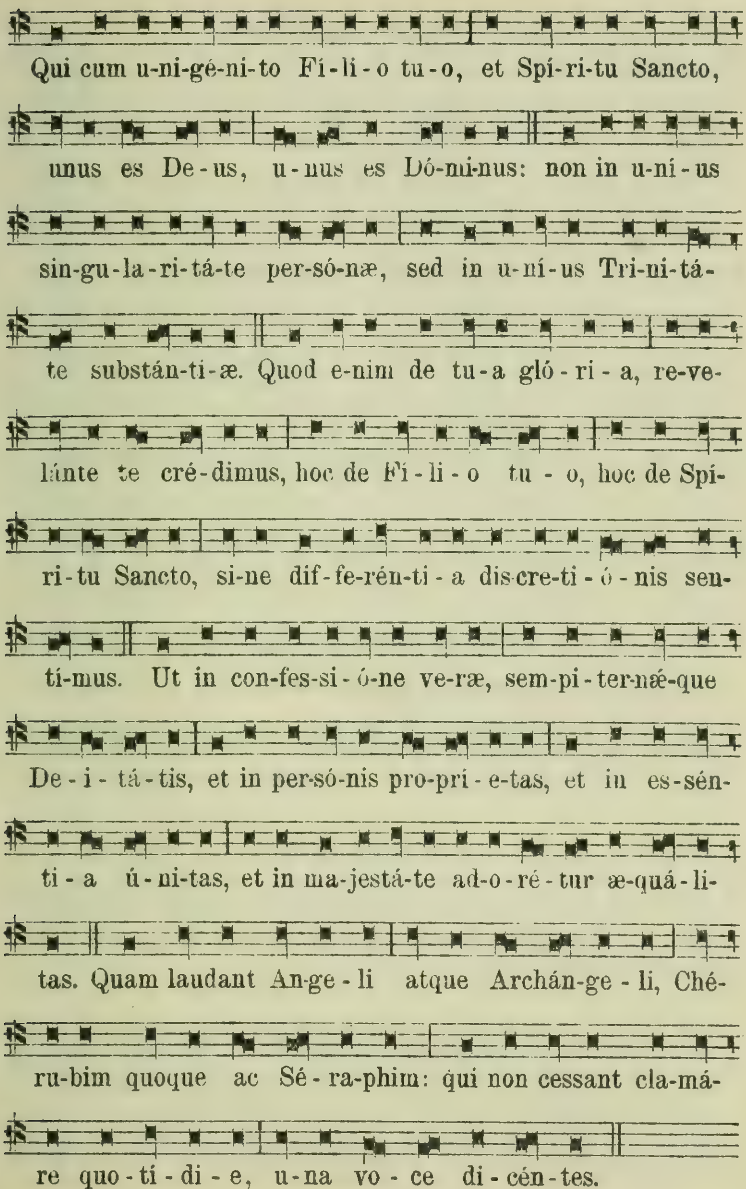
Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. *(Nr. 1.)*



8. De SS. Trinitate.

Am Dreifaltigkeitsfeste und an allen Sonntagen des Kirchenjahres wird, wenn keine andere Präfation vorgeschrieben ist, die folgende gesungen:

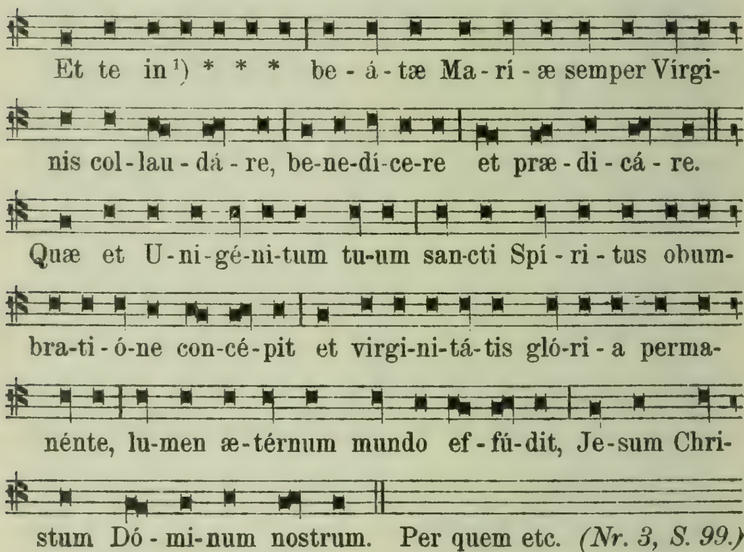
Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. *(Wie Nr. 1.)*


Qui cum u-ni-gé-ni-to Fi-li-o tu-o, et Spí-ri-tu Sancto,
unus es De-us, u-nus es Dó-mi-nus: non in u-ní-us
sin-gu-la-ri-tá-te per-só-næ, sed in u-ní-us Tri-ni-tá-
te substán-ti-æ. Quod e-nim de tu-a gló-ri-a, re-ve-
lánte te cré-dimus, hoc de Fi-li-o tu-o, hoc de Spí-
ri-tu Sancto, si-ne dif-fe-rén-ti-a dis-cre-ti-ó-nis sen-
tí-mus. Ut in con-fes-si-ó-ne ve-ræ, sem-pi-ter-náe-que
De-i-tá-tis, et in per-só-nis pro-prí-e-tas, et in es-sén-
ti-a ú-ni-tas, et in ma-jestá-te ad-o-ré-tur æ-quá-li-
tas. Quam laudant An-ge-li atque Archán-ge-li, Ché-
ru-bim quoque ac Sé-ra-phim: qui non cessant cla-má-
re quo-ti-di-e, u-na vo-ce di-cén-tes.

9. In Festis B. Mariæ Virg.

An allen Marienfesten (ausgenommen ist das Fest Mariä Lichtmess mit der Præfatio de Nativitate S. 97) und während ihrer Oktaven, sowie an den in diese Oktaven fallenden Festen, trifft, wenn keine andere ausdrücklich angegeben ist, folgende Präfation:

Per ómnia etc. Vere dignum et justum est, æquum et salutáre, nos tibi semper et ubíque grátias ágere, Dómine sancte, Pater omnípotens, ætérne Deus. *(Siehe Nr. 1.)*



10. De Apostolis.

An Festen der Apostel und Evangelisten (ausser am Feste des heiligen Apostels Johannes), während ihrer Oktaven und an den in dieselben fallenden Festen wird, wenn nicht eine eigene Präfation vorgeschrieben ist, folgende gesungen:

---

[1]) An Mariä Verkündigung wird eingeschaltet: *in Annuntiatióne*, an Mariä Heimsuchung: *in Visitatióne*, an Mariä Himmelfahrt: *in Assumptióne*, an Mariä Geburt: *in Nativitáte*, an Mariä Opferung: *in Præsentatióne*, an Mariä Empfängnis: *in Conceptióne Immaculáta*, an den Festen Mariä Schnee, Mariä Namen und de Mercede: *in Festivitáte*, am Feste der Schmerzen Mariä: *in Transfixióne*, am Feste Mariä vom Berge Karmel: *in Commemoratióne*, am Rosenkranzfeste: *in Solemnitáte*.

Per ómnia etc. *(Nr. 1.)*



Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re:



Te Dómi-ne supplí-ci-ter ex-o-rá-re, ut gre-gem tu-um



pastor æ-térne non dé-se-ras: sed per be-á-tos A-pó-



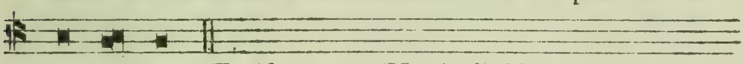
sto-los tu-os, contí-nu-a pro-te-cti ó-ne cu-stó-di-as.



Ut i-ís-dem re-ctó-ri-bus gu-ber-né-tur, quos ó-pe-ris



tu-i vi-cá-ri-os e-í-dem con-tu-lí-sti præ-és-se



pa-stó-res. Et ídeo etc. *(Nr. 1, S. 98.)*

11. Præfatio communis.

An allen übrigen Festen und während ihrer Oktaven, auch an den Semiduplexfesten, wird folgende Präfation gesungen, wenn keine andere ausdrücklich angegeben ist:

Per ómnia etc. *(Wie Nr. 1.)*



Ve-re dignum et ju-stum est, æquum et sa-lu-tá-re,



nos ti-bi semper, et u-bí-que grá-ti-as á-ge-re,



Dó-mi-ne sancte, Pa-ter omní-po-tens, æ-térne De-us:



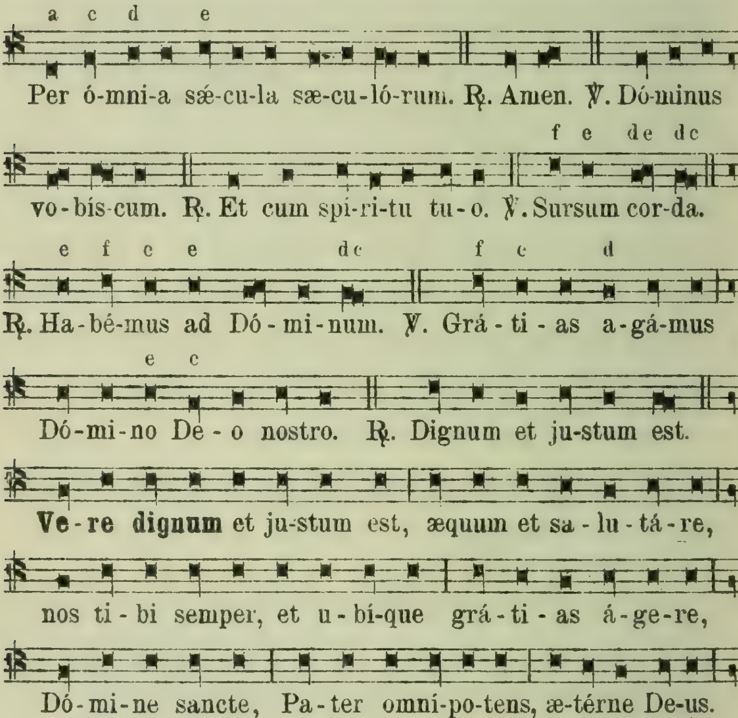
Per Chri-stum Dó-mi-num nostrum. Per quem etc. *S. 99.*

§. 25. Ferialer Präfationsgesang.

Der feriale Präfationsgesang unterscheidet sich vom feierlichen durch eine noch einfachere, mehr syllabische Verteilung der Intervalle; zwei Beispiele dürften zur Übung genügen.

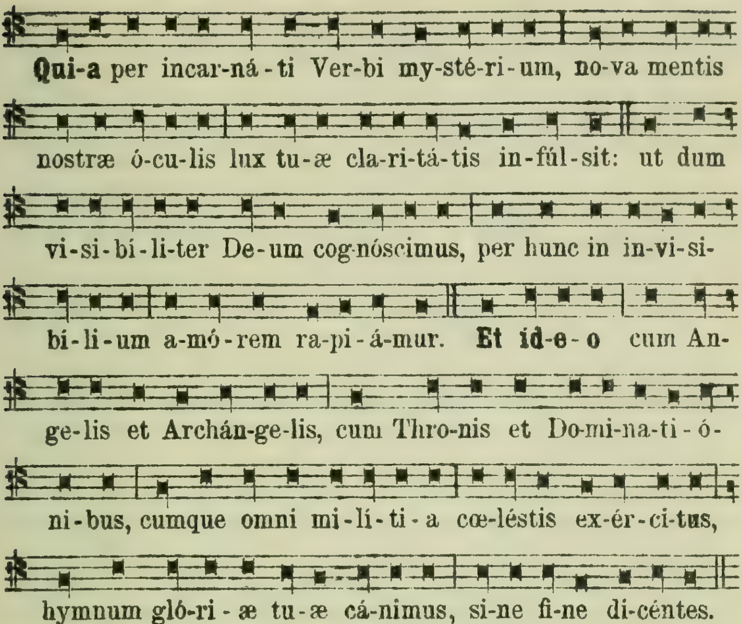
1. De Nativitate Domini.

Bei Votivmessen vom heiligsten Altarssakramente und vom Namen Jesu.[1])



---

[1]) Die feriale Gesangsweise dieser Präfation ist von der S. R. C. durch Entscheidung vom 29. Febr. 1868 in Ratisbonen. Nr. 3168 (5393) für die Votivämter an Donnerstagen etc. genehmigt, durfte aber nicht unter die übrigen Missalpräfationen eingereiht werden. Sie ist am Schlusse des Messbuches zu finden und auch bei feierlichen Votivmessen zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu in der Zeit vom Dreifaltigkeitssonntag bis Septuagesima zu singen, wenn die Messe *Egredimini* genommen werden darf; s. S. 100.



Die 2. Präfation *in Quadragesima* trifft an allen Ferialtagen vom Aschermittwoch bis zum Samstag vor dem Passionssonntag *(inclusive)*.

Die 3. *de Cruce* vom Passionssonntag bis zum Gründonnerstag *(excl.)*, sowie bei den Privatvotivmessen[1]) vom heil. Kreuz.

Die 4. *tempore paschali* an den Ferialtagen, sowie den Festen *in ritu simplici* vom weissen Sonntag bis Christi Himmelfahrt.

Die 5. *de Ss. Trinitate* bei den Privatvotivmessen zu Ehren der heil. Dreifaltigkeit.

Die 6. *de Spiritu Sancto* bei Votivmessen um die Gnade des heiligen Geistes.

Die 7. *de Beata Maria* bei Votivmessen zu Ehren der Mutter Gottes.

Die 8. *de Apostolis* bei Votivmessen zu Ehren der hl. Apostel.

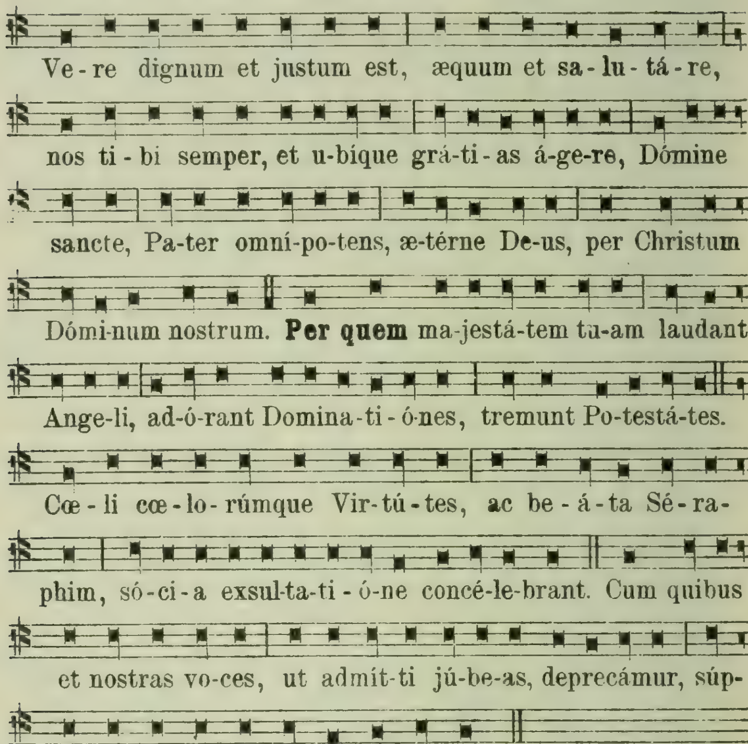
Die 9. endlich *(præfatio communis)* an den einfachen Festen und Ferialtagen, welche keine besondere Präfation haben, sowie bei allen Ämtern für Verstorbene.

---

[1]) Bei allen feierlichen Votivmessen, sowie bei denen *ritu semid.* für die Wochentage sind der Orationston und die Präfation *in tono festivo* zu singen; vgl. die Anm. z. S. 100 u. 106.

2. Præfatio communis.

Per ómnia sǽcula etc. *(Wie oben Nr. 1, S. 106.)*



Das dreimalige *Sanctus* mit *Hosanna* schliesst sich unmittelbar an die Präfation an und soll vor der heil. Wandlung beendigt sein.[1])

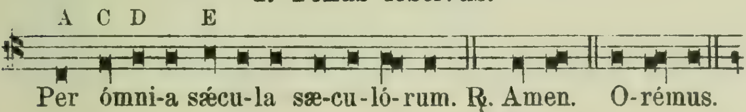
[1]) Die typische Ausgabe des *Cærem. Episc.* schreibt im ersten Buche, 28. Kap., §. 9. vor: „Beim Hochamte wird die Orgel wechselweise gespielt . . . . zum *Sanctus* u. s. w. bis zum *Pater noster*. Bei der Wandlung jedoch wird die Orgel in ernsterem und sanfterem Tone gespielt. Nach der Wandlung kann sogleich ein passendes Motett gesungen werden.“ Daneben bleibt jedoch die Vorschrift des *Cærem. Episc.* II. Buch, 8. Kap., §. 70 u. 71 bestehen: „Der Chor singt bis *Benedictus* exclusive; nach Beendigung desselben, und nicht eher, wird das Sakrament emporgehoben. Dann schweigt der Chor und

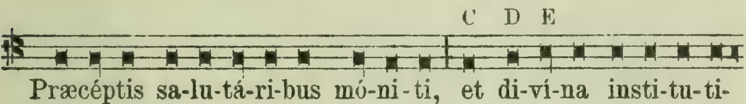
Nach der heil. Wandlung folgt das *Benedictus,*[1]) nach welchem, besonders wenn es choraliter gesungen wird, ein passendes Motett vorgetragen werden kann. Der Priester soll jedoch durch diese erlaubte Einschaltung nicht in der hl. Handlung aufgehalten werden.

§. 26. Pater noster. Communio.

I. Für das *Pater noster* ist eine feierliche und eine feriale Gesangsweise *(Modus II.)* vorgeschrieben.[2])

1. Tonus festivus.

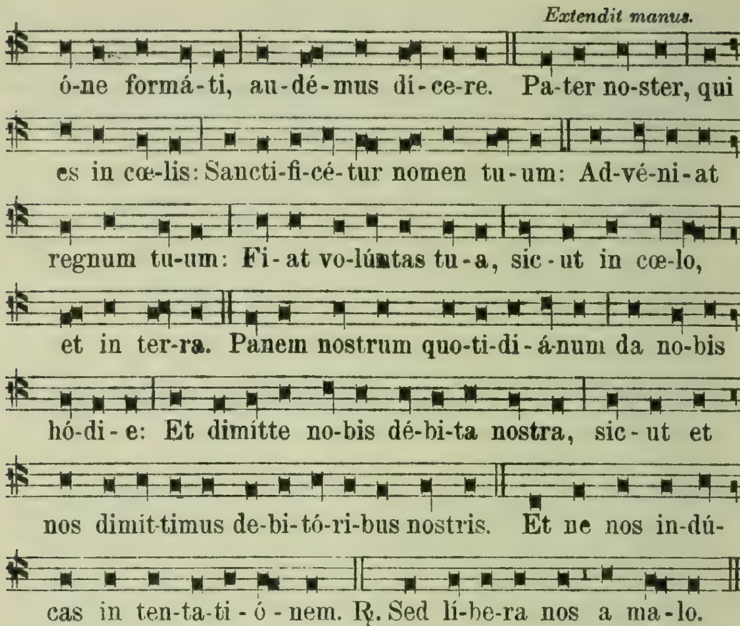




betet mit den übrigen an. Die Orgel aber, wenn eine solche vorhanden ist, muss bei diesem Akte gesangartig und sehr ernst gespielt werden. §. 71. Nach der Wandlung fährt der Chor mit *Benedictus* fort. — Wenn eine ausgedehntere mehrstimmige Komposition vorgetragen wird, so kann der Priester dieser Vorschrift leicht nachkommen, wenn er eventuell bei dem Gedächtnis für die Lebenden länger als gewöhnlich verweilt oder den Canon langsamer liest. P. G. Schober bemerkt zu dieser Stelle des *Cærem. Episc.* im Werke *Cæremoniæ Missarum*, pag. 100, 1. Note: „Ex quo non sequitur, Celebrantem elevationem Ss. Sacramenti differre, sed Canonem Missæ ita lente legere debere, ut cantores cantum usque ad *Benedictus* commode ad finem perducere possint."

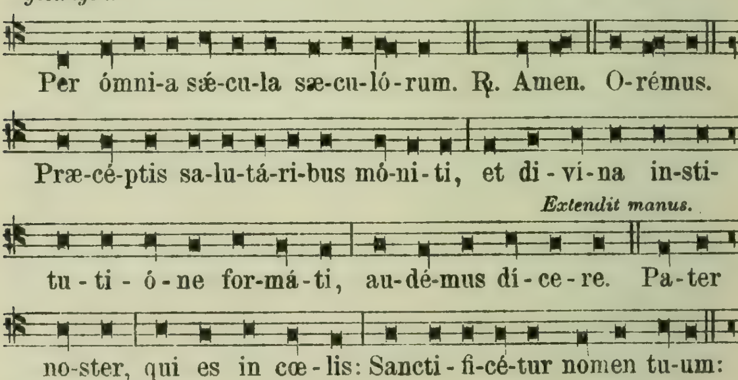
[1]) Auf die Anfrage, ob *Benedictus* unmittelbar nach dem *Hosánna* gesungen werden dürfe, wenn die Komposition des *Sanctus* nicht bis zum Akte der Wandlung sich ausdehnt, antwortete die S. R. C.: *„Cantari debet post Calicis elevationem."* S. R. C. 12. Nov. 1831 ad 33 in Marsorum Nr. 2682 (4669).

[2]) Die Generalrubriken des Missale (XVI, 3) zählen ausdrücklich die Intonationen und Gesänge auf, welche dem Priester zukommen: *Glória in excélsis Deo, Credo in unum Deum, Dóminus vobíscum* und die Orationen vor der Epistel, *Dóminus vobíscum. Orémus.* vor dem Offertorium, die Präfation, das *Pater noster* und *Pax Dómini* und die Orationen nach der Communio. Die Epistel obliegt dem Subdiakon, das Evangelium und *Ite* oder *Benedicamus* dem Diakon. Siehe auch Kirchenmusikal. Jahrb. 1887, S. 22: „Eine liturgische Unterlassungssünde" und oben S. 95, Anm. 2, die Entscheidung der S. R. C. nach S. Jacob Chile.

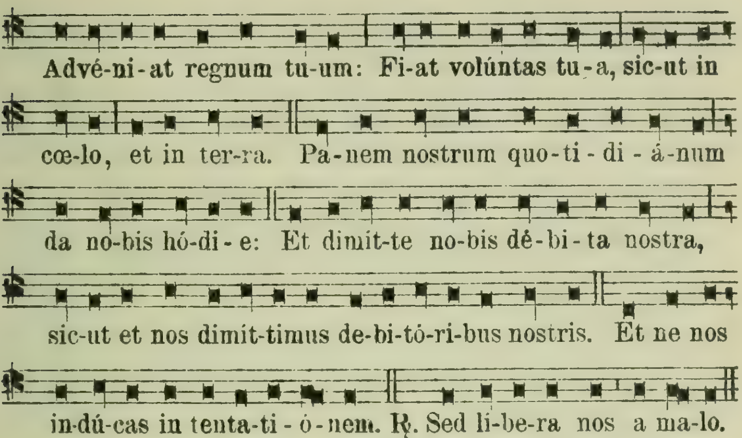


2. Tonus ferialis.

Wird an gewöhnlichen Festen,[1]) *ferialen Tagen und bei Totenmessen gesungen.*

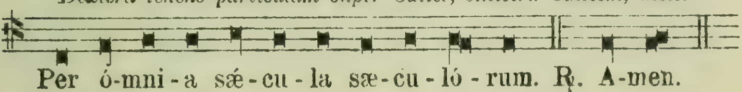


[1]) Auch bei Votivämtern, die nicht solemnen, sondern privaten Charakter haben; ebenso in der *Missa Præsanctificatorum* am Charfreitag.

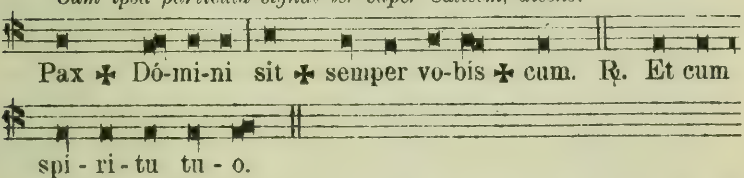


Bei jedem Amte *(in tono festivo et feriali)* folgt nach einem stillen Gebete des Priesters:

Dextera tenens particulam super Calice, sinistra Calicem, dicit:



Cum ipsa particula signat ter super Calicem, dicens:



II. Dem *Pax Domini* schliesst sich das *Agnus Dei* an, das im gregorianischen Choral bei jeder Textwiederholung einen eigenen Melodiensatz hat, verschieden je nach der Festzeit (siehe §. 21, Anmerkung).

Erst nach der *sumptio sanguinis* des Priesters (vor der ersten Einschenkung) darf die *Communio*[1]) vom Chore

---

[1]) Auf die Anfrage: *Quum pulsatur Organum, in Missa cantata, Offertorium et Communio submissa voce ab uno recitatur in Choro, vel nihil dicitur diebus præsertim ferialibus?* antwortete die S. R. C. 10. Jan. 1852 in Montis Politiani, Nr. 2994 (5166): „*Dici posse submissa voce, sed non omitti;* d. h. *Offertorium* und *Communio* können

begonnen werden. Sie besteht aus einem Psalmabschnitt[1]) oder anderen heil. Schriftworten, deren Sinn sich dem des *Introitus* und *Offertorium* anschliesst; sie wird in gleicher Weise wie diese intoniert. Zur österlichen Zeit ist ein dem Tone der *Communio* entsprechendes *Alleluja* beizufügen, von Septuagesima bis Ostern bleibt jedes *Alleluja* weg.

Anmerkung. Wenn beim Hochamt die Kommunion ausgeteilt oder bei Pontifikalämtern der päpstliche Segen gegeben wird, so singt der Diakon[2]) in geneigter Haltung mit gefalteten Händen das öffentliche Schuldbekenntnis wie folgt:



von einem aus dem Chore recitiert werden, man darf sie aber auch an Ferialtagen nicht weglassen". Das *Cærem. Episc.* sagt übrigens ausdrücklich im Lib. II. Kap. VIII., §. 78: „Der Bischof liest die *Communio* aus dem Buche und dieselbe wird auch vom Chore nach dem *Agnus Dei* gesungen, wenn der Bischof die heilige Kommunion genommen hat; und nach diesem Gesang u. s. w.

[1]) In den liturg. Büchern des 9. Jahrh. war diese Antiphon *(ad Communionem)* mit einem Psalme verbunden, welcher während der Kommunion der Gläubigen gesungen und mit *Glória Patri* geschlossen wurde, worauf man die Antiphon wiederholte.

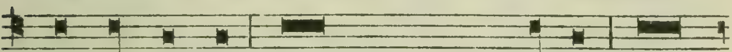
[2]) Die S. R. C. entschied Alexandrina Nr. 248 (374) 15. März 1608 auf die Anfrage, ob der Diakon, welcher nach der Predigt vor dem Bischofe das *Confiteor* zu singen habe, ein Buch benützen könne oder auswendig singen müsse u. s. w.: „*Convenientius esse ut confessio cantetur memoriter a Diacono: si tamen aliquis ex Diaconis non poterit sine libro confessionem memoriter cantare, poterit ei concedi aliquis minister ex inferioribus, qui librum sustineat, donec cantet.*" Da diese Bestimmung sogar für ältere Kanoniker gegeben ist, so dürften junge Diakonen ebenfalls zur Beachtung dieser Vorschrift gehalten sein.



me-a cul-pa, me-a má-xi-ma cul-pa. Ideo precor beá-



tam Maríam semper Vír-gi-nem, beátum Michaélem



Arch-án-ge-lum, beátum Joánnem Ba-ptí-stam, sanctos



Apóstolos Petrum et Paulum, omnes Sanctos, et te



pa-ter, oráre pro me ad Dó-mi-num De-um nostrum.

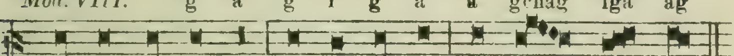
Das *Missale Romanum* schreibt in den Generalrubriken vor (titul. 10, Nr. 9): *Interim* (während der Ausspendung der heiligen Kommunion) *cantatur a choro antiphona quæ dicitur Communio,* ohne dadurch den Vortrag von Psalmen, Hymnen oder Gesängen, welche sich auf das Allerheiligste beziehen, zu verbieten; die Communio der Tagesmesse kann und soll aber den Schluss bilden; siehe auch *Mus. s.,* 1892, S. 39 u. 54.

§. 27. Ite Missa est. Benedicamus Domino.

Nach der *Postcommunio* wird das *Dóminus vobíscum* mit seinem *Responsorium* in einem Tone gesungen und dann vom Diakon eine der folgenden Entlassungsformeln intoniert. Der Chor antwortet auf gleiche Weise[1]) mit *Deo grátias.*

1) Vom Charsamstag bis zum weissen Sonntag *(exclusive):*

Mod. VIII. g a g f g a a gchag fga ag



I-te Mis-sa est, al-le-lú-ja, al-le - lú - ja.

℟. De-o grá-ti-as, „ „ „ „

---

[1]) Das offizielle *Graduale Romanum* nennt die Sitte, nach welcher der Chor dem Diakon mit *Deo gratias* antwortet, „lobenswert“: *Laudandus est mos quo chorus eodem tono respondet* Deo grátias. Eine Entscheidung der S. R. C. vom 11. Sept. 1847 in Angelopolitana N. 2951 (5102) lautet jedoch auf die 5. Anfrage: *An retinenda vel potius eliminanda sit consuetudo pulsandi tantum Organum ad respondendum, dum in Missa cantatur* Ite Missa est? — : *Servari posse*

2) An den höchsten Festtagen:

chgagef g gdedc *Mod. XI (XIII).*



I - te e e e e Mis-sa est.
℟. De - o o o o o grá - ti - as.

Diese Melodie wird gesungen: Am Feste der heil. Dreikönige, am Gründonnerstage, an Christi Himmelfahrt, in der Messe vom Pfingstsamstag bis -Dienstag (incl.), am Feste des hl. Joseph, des hl. Johann Baptist und der hl. Apostel Peter und Paul, am Herz Jesu-,[1]) Allerheiligen- und Kirchweihfeste, sowie bei den Festen *I. cl.*,[2]) den feierlichen Votivmessen und den Patrociniumsfesten, wenn sie nicht *de Beata* sind.

3) An den Festen zweiter Klasse und Duplexfesten: *Mod. I.*

aga chaga agfde egad egfede f e d



I - te e e Mis-sa est.
℟. De - o o o grá - ti - as.

Dieser Melodie bedient man sich an den Aposteltagen[3]) und den Festen, welche *duplex II. classis, majus* und *minus* sind.[4])

---

[1]) Wenn die *Præf. de Cruce* gesungen wurde; vgl. oben S. 100, Anm. Wenn die *Præf. de Nativitate* zu singen war, so muss entweder *Ite Missa est* de Beata oder *Benedicamus* im Ferialton genommen werden.

[2]) Die Meinung, dass diese Melodie bei jedem mit besonderer Feierlichkeit abgehaltenen Amte (z. B. Primizmessen) gesungen werden könne, ist als falsch zu bezeichnen; siehe *Mus. sacra* 1892, Seite 99.

[3]) Am Feste der heil. Apostel Petrus und Paulus ist das solemne *Ite Missa est* zu singen, am Feste des hl. Joh. Evang. (27. Dez.) jenes *de Beata.*

[4]) Also auch am weissen Sonntag *(duplex)* und am Dreifaltigkeitsfeste *(dupl. 2. cl.)*, da die Bezeichnung dieser Tage als *Dominica I. class.* auf den *ritus* keinen Einfluss hat, sondern nur besagt, dass diese Sonntage niemals ausgelassen werden dürfen. Die Muttergottesfeste, sowie überhaupt alle Feste *dupl. 2. class., maj., min.* oder *semid.* haben *Ite missa est* de Beata, wenn die *Præf. de Nativ.* oder *de B. Maria* trifft.

4) An den Festen der Mutter Gottes, während der Oktav von Fronleichnam und Weihnachten:[1])

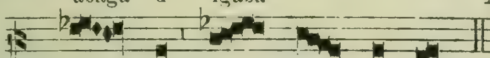
dfga d fdcdcd fg f ed *Mod. I.*



I - te e Mis - sa est.
℟. De - o o grá - ti - as.

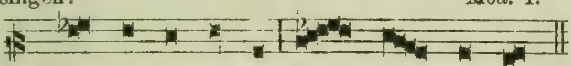
5) An den Sonntagen während des Jahres, an halbfeierlichen Festen und innerhalb der Oktaven, wenn dieselben nicht von einem Muttergottesfeste ausgehen:[2])

abaga d fgaba *Mod. I.*



I - te e Mis - sa est.
℟. De - o o grá - ti - as.

6) An den Sonntagen Septuag., Sexag. und Quinquag. dagegen ist zu singen: *Mod. I.*



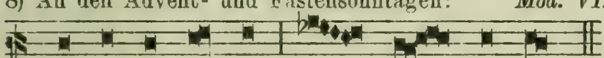
Be - ne - di - cá-mus Dó - - mi - no.
℟. De - - - o o grá - ti - as.

7) An einfachen Festen und an den Ferialtagen während der Osterzeit:[3]) cd f fe d e *Mod. IV.*



I - te Mis - sa est.
℟. De - o grá - ti - as.

8) An den Advent- und Fastensonntagen: *Mod. VI.*



Be - ne - di - cá - mus Dó - o - mi - no.
℟. De - - - o grá - a - ti - as.

---

1) Auch bei marianischen Votivmessen mit *Gloria;* siehe 2. Anm. Am Sonntag innerhalb der Oktav von *Immac. Conceptio* trifft Nr. 8, da im Missale kein *Benedicamus* de Beata steht.

2) Zu diesen Oktavtagen werden nur diejenigen gezählt, welche *ritus semid.* haben, z. B. die sechs Tage in der Oktave von Epiphanie, vier Tage in der Pfingstoktave und die Tage innerhalb der Oktaven von Joh. Baptist, Peter und Paul, Laurentius u. s. w., wenn *dies infra Oct.* gefeiert wird.

3) Dazu gehört auch die *Missa votiva de Angelis* (bei den Begräbnissen der kleinen Kinder).

9) An den Ferialtagen während des Jahres:[1]) *Modus IV.*



Be-ne-di-cá-mus Dó-mi-no. ℟. De - o grá-ti-as.

10) An den Ferialtagen in der Advent- und Fastenzeit:[2])

a f *Modus IV.*



Be-ne-di-cá-mus Dó-mi-no. ℟. De - o grá - ti - as.

11) Am Vorabend von Weihnachten, am Feste der unschuldigen Kinder und bei den Votivmessen ohne *Gloria*[3]) in wichtiger Angelegenheit: *Mod. I.*



Be - ne - di - cá - mus Dó - o - o - - mi-no.

℟. Deo grátias (wie oben Nr. 3).

12) In Missis Defunctorum:[4])



Re-qui - é - scant in pa - ce. ℟. A-men.

Wenn nach dem feierlichen *Requiem* die *Absolutio* an der Bahre *(ad tumulum)* stattfindet, so ist nach den Rubriken das Resp. *Libera,* von dem auch eine kürzere Gesangsweise *(modus simplex)* approbiert worden ist, erst dann vom Vorsänger zu intonieren und vom Chor fortzusetzen. wenn der kreuztragende Subdiakon am Katafalk (auch *castrum doloris* und *tumba* genannt) angekommen oder der Priester mit dem *Pluviale* angethan ist. (S. R. C. 7. Sept. 1861 Nr. 3108 (5315) in S. Marci ad IV. Dubium.) Nach Wiederholung des Respons. bis zum ℣. *Tremens* folgt *Kýrie eléison etc.* mit den ℣℣. und ℟℟. aus dem *Officium Defunctorum,* dessen neueste Ausgabe auch die fünf Absolutionen enthalten. welche nach dem *Pontificale Romanum* beim Tode des Papstes, Bischofes, Landesherrn etc. vorgeschrieben sind.

---

[1]) Z. B. in der *Missa processionis* am Markustage und an den drei Tagen der Bittwoche, sowie bei privaten Votivämtern, wenn sie nicht in die Advent- oder Fastenzeit fallen.

[2]) Diese Gesangsweise beginnt mit dem Aschermittwoch und trifft auch bei den Votivmessen mit Introitus *Rorate* in der Adventzeit, wenn sie nicht an einem Samstage mit *Gloria* zu singen waren.

[3]) Bei den Votivmessen mit *Gloria,* also auch bei den neuesten Votivmessen per annum *ritu semidupl.*, richtet sich der Ton des *Ite Missa est* nach dem des *Gloria* und nach der Præfation. Nr. 11 trifft also nur bei feierlichen Votivmessen, die in violetter Farbe gefeiert werden, z. B. *pro quacumque necessitate, ad tollendum schisma etc.*

[4]) Etiamsi tantum pro uno celebratum fuisset, dicitur in Plurali: *Requiescant.*

Die kirchlichen Tagzeiten.

§. 28. Die kirchliche Psalmodie.

Die Art und Weise, die Psalmen nach bestimmten Melodien zu singen, heisst Psalmodie. Den ersten acht Oktavengattungen entsprechend, gibt es für alle Psalmen (mit teilweiser Ausnahme des 113. *In exitu*) acht verschiedene Melodien, welche man Psalmtöne, *Toni Psalmorum,* nennt. Die Antiphon, mit der diese Gesangsformeln verbunden sind und deren Einleitung und Abschluss sie bilden, hat den gleichen *modus* wie der Psalm.

Nachfolgende Vorbemerkungen und Erklärungen dürften genügen, um die Kunst des Psallierens, die mehr durch Übung zu lernen ist, theoretisch grundzulegen.

1) Jedem Psalm geht die treffende Antiphon voraus, die bei einem *fest. dupl.* vor und nach[1]) dem Psalm gesungen werden soll. Bei Festen niedrigen Ranges, von *semidupl.* an, werden nur ein paar Worte der Antiphon vor dem Psalm[2]) angegeben, und dieselbe wird erst nach dem Psalm vollständig gesungen.

2) Der erste Teil eines Psalmtones bleibt sich immer gleich, der zweite Teil nach dem * *(asteriscus)*[3]) hat beim I., III., IV., VII. und VIII. Ton mehrere Veränderungen, die man *Finalis, Differentia, Terminatio,* Ausgang, Schlusskadenz nennt.

3) Die Intonation des ersten Verses der Psalmen kann solemn (feierlich) oder ferial (für niedere Feste) sein.

4) Bei der solemnen Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange (die auch *Initium* oder *inchoatio* heisst) gesungen, bei allen folgenden Versen fällt dieses *initium* weg.

5) Die kleine Kadenz in der Mitte des Verses, unmittelbar vor dem *, heisst *medium, mediatio,* Mittelkadenz.

6) Nach der Antiphon ist in den Choralbüchern der zweite Teil des zu singenden Psalmtones, die *Finalis,* vorgezeichnet, und

---

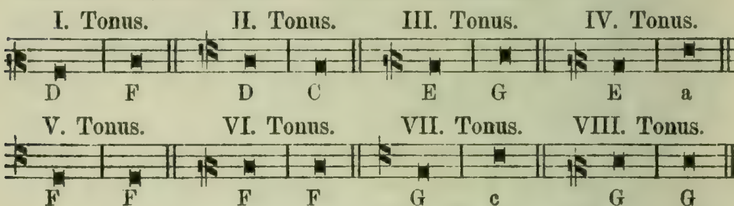
[1]) Wenn nach dem Psalm die Antiphon durch die Orgel „abgespielt" wird, so ist der Text wenigstens zu recitieren.

[2]) Die sieben mit O beginnenden Antiphonen müssen vor Weihnachten auch beim *fest. semid.* oder im Ferialofficium vor dem *Magnificat* ganz gesungen werden.

[3]) Auch wenn die Psalmen im Chore nur gebetet werden, hat der * als Pause zu gelten. S. R. C. 9. Jul. 1864. S. Jacobi de Chile 3122 (5332).

oft sind unter die Noten der Finale die Buchstaben E V O V A E gesetzt. Dies sind die Vokale von seculorum Amen, da jeder Psalm mit *Gloria Patri* etc. schliesst. In der offiziellen Ausgabe des *Rituale Romanum* und *Officium Defunctorum* steht U E A E I (luceat eis), da beim Totenofficium statt *Gloria Patri: Requiem æternam*, statt *Sicut erat: Et lux perpetua etc.* zu singen ist.

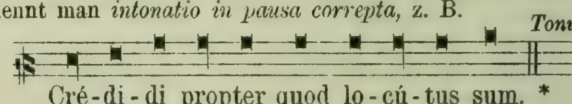
7) Um den nach der Antiphon zu singenden Psalm sicher und richtig anstimmen und fortführen zu können, beachte man in der folgenden Tabelle die Schlussnote der Antiphon (die erste) und die Anfangsnote des Psalmes (die zweite).[1])



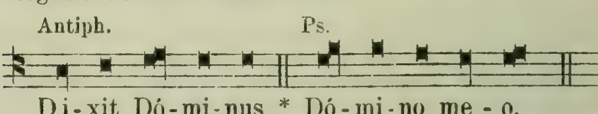
Diese Zusammenstellung gilt für alle Verse der Cant. *Benedictus* und *Magnificat* und für die feierliche Psalmintonation *(Toni Psalmorum festivi).*

Für die Intonation der *Toni Psalmorum feriales* und alle Verse der Psalmen (mit Ausnahme des ersten Verses) sehe man die Reperkussionstabelle, S. 54.

8) Wenn in der Mitte des Psalmverses vor dem *asteriscus* ein einsilbiges Wort oder ein nicht beugbarer hebräischer Name steht, so wird beim II., IV., V. und VIII. Psalmton die letzte Note ausgelassen. Solche Wörter sind: *tu, sum, Israël, usquequo, David, Jacob, Jerusalem, Sion, etc.;* nicht aber *Juda, Judæ.* Diese Gesangart nennt man *intonatio in pausa correpta,* z. B.



9) Sind die ersten Worte der Antiphon mit den Worten des 1. Psalmverses gleichlautend, so werden letztere *in fest. semid* und *simpl.* nicht mehr gesungen. Im *Officium de Dominica* z. B. heisst die Antiphon zum 109. Psalm: *Dixit Dominus etc.;* der erste Psalmvers beginnt also mit *Domino meo.*



[1]) Auch beim *Introitus* gelten diese Schluss- und Anfangsnoten; nicht aber beim *Gloria Patri* in den Respons. der Nokturnen.

Wenn in *fest. dupl.* (z. B. 1. Ant. der 3. Nokt. des Kirchweihfestes: *Qui habitat in adjutorio Altissimi etc.)* der ganze erste Vers als Antiphon steht, so wird der zweite (z. B. *Dicet Domino)* mit *initium* gesungen.

Anmerkung. Wenn viele Sänger sich beim Psallieren beteiligen, so muss jeder ohne Zögern auf ein und derselben Silbe mit den andern steigen oder fallen, je nach der Melodie des treffenden Psalmtones. Man hat daher diese Silben in neueren Choralwerken meistens mit verschiedener Schrift gedruckt oder mit Strichen und Ziffern versehen. Diese Methode wurde in den ersten Handausgaben der offiziellen Choralbücher versuchsweise von seiten der S. R. C. geduldet. Infolge verschiedener Anschauungen und Differenzen hat jedoch die Ritenkongregation im Jahre 1879 jede Andeutung der Silbe, auf welcher Psalmformeln beginnen sollen, für ihre Ausgaben beseitigt und sieht die Frage über die Verteilung der Silben unter die Formeln für Psalmengesang als eine offene an.

Der Verfasser dieses Lehrbuches versuchte in eigenen Ausgaben des *Psalterium Vespertinum* und der Psalmen für Matutin, Laudes und Vesper vom *Officium Nativitatis D. N. J. C., Tridui sacri Paschatis* und *Defunctorum* diese Klippe zu vermeiden, dem Gedächtnis durch Beigabe der Noten für die Psalmtöne nachzuhelfen, in schwierigen und zweifelhaften Fällen die Betonung der Accentsilbe durch fette Vokale anzuzeigen und die möglichst selten gebrauchten Nebensilben[1]) deutlich und übersichtlich auf die Psalm-

[1]) Unter „Nebensilbe" ist allein die Silbe verstanden, welche bei drei- oder mehrsilbigen Wörtern mit dem Accent auf der drittletzten folgt, z. B. *mi, li, pu, di* in den Wörtern Dó*mi*nus, fí*li*i, pó*pu*lo, misericór*di*a. Will man die einzige Regel: „So viele Noten oder Notengruppen in *mediatio* oder *finalis* stehen, so viele Silben der Vershälften werden für die Psalmgesangsformeln abgezählt und verwendet" — allgemein nur mit der einzigen Ausnahme dieser „Nebensilben" gelten lassen, so ist wohl die einfachste Lösung für Textunterlage sämtlicher Psalmen erreicht; z. B. im I. Ton bei *mediatio*:



Dixit Dómi-	nus	Dó-mi-	no	me-	o.
emittet	Dó-mi-	nus	ex	Si-	on.
in splen-	dó-ri-	bus	san-	ctó-	rum.
Glória	Pa-	tri	et	Fí-li-	o.
					etc.

im VII. Ton beim 1. Finale:



et **u**s-	que	in	sáe-cu-	lum.
cœ-los	gló-ri-	a	e-	jus.
stércore	é-ri-	gens	páu-pe-	rem.
et Spi-	rí-tu-	i	San-	cto.

melodie zu verteilen. Besonderes Gewicht wurde auf die Regel gelegt: „*Dominam i. e. litteram ancillari, ancillam i. e. notam dominari tam a jure quam a ratione est penitus alienum.*" „Es widerspricht dem Rechte und der Vernunft, dass der Buchstabe diene und die Note herrsche."

§. 29. Psalmengesang in tono duplici et semiduplici.

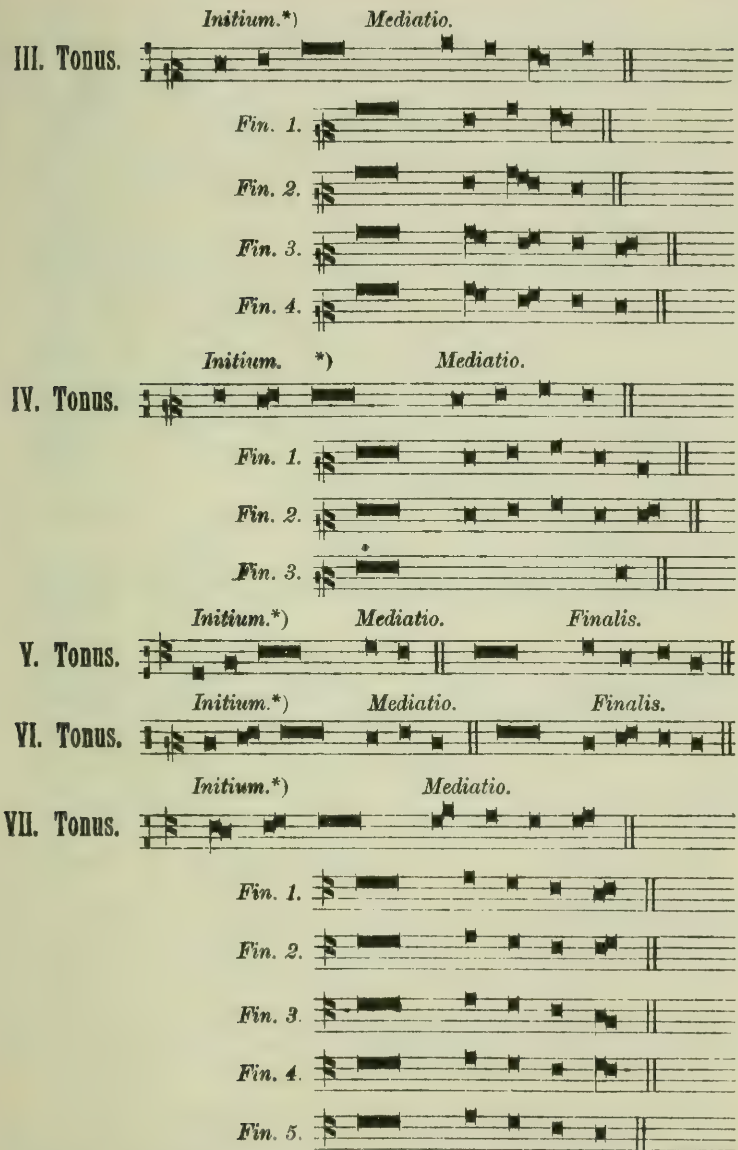
I. Die folgenden Psalmtöne treffen: 1) an allen Festen, welche *dupl. I., II. cl.* und *majus* sind und zwar beim ganzen *Officium divinum,* also auch bei Prim, Komplet u. s. w.; 2) *in festis duplicibus, Dominicis, et festis semiduplicibus* nur bei Matutin, Laudes und Vesper.

Um die feierlichen Psalmtöne übersichtlich darzustellen und das Auswendiglernen der Gesangsformeln zu erleichtern, wird in folgendem Schema nur die Melodie angegeben und der Schlusston der Antiphon nebst der Dominante (der Note nach dem *asteriscus* oder dem *initium)* vor dem Schlüssel angezeigt.

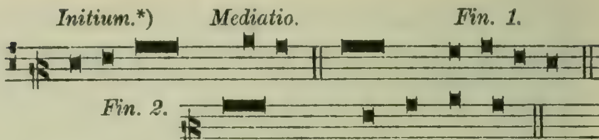


Nähere Ausführungen siehe im Vorwort zum *Psalterium Vespertinum.* Durch gegenwärtige Bemerkung wollte nur eine Modifikation der dort bedingungsweise und nicht in allen Fällen durchgeführten Ausnahme von der Hauptregel angedeutet werden.

*) Hier (beim *) beginnen der zweite und die folgenden Verse.

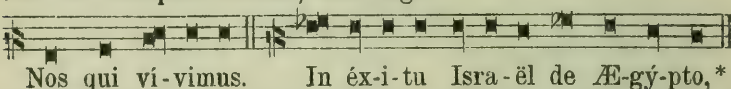


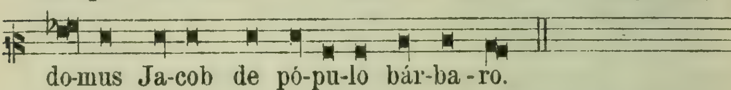
*) Hier (beim *) beginnen der zweite und die folgenden Verse.

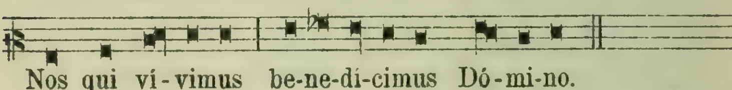
VIII. Tonus. 

II. Für den 113. Psalm *In exitu Israël* hat sich eine eigene Melodie gebildet, die aus dem I. und VIII. *modus* zusammengesetzt ist und *Tonus mixtus* [auch *peregrinus*,[1]) *irregularis*] heisst, weil zwei Dominanten, nämlich a in der ersten und g in der zweiten Hälfte vorhanden sind. Dieser *Tonus irregularis* wird beim 113. Psalm nur dann gebraucht, wenn die Antiphon *Nos qui vivimus* zu singen ist; daher richtet sich die Melodie für den 113. Psalm an den Adventsonntagen, am heil. Dreikönigs-, Oster-, Pfingst- und Dreifaltigkeitsfeste, sowie an den Sonntagen *tempore Paschali* nach dem Tone der treffenden Antiphon.

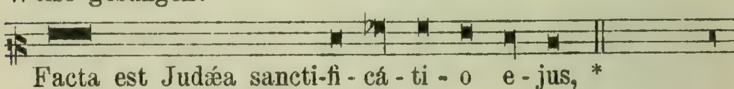
Der este Vers des 113. Psalms im *Tonus peregrinus* und die Antiphon lauten, wie folgt:

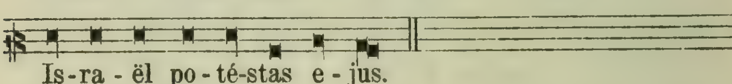






Die folgenden 28 Verse werden einfacher in folgender Weise gesungen:





*) Hier (beim *) beginnen der zweite und die folgenden Verse.

[1]) Nach Gerbert stammt der *Tonus peregrinus* aus Frankreich, wo ihn die römischen Sänger, welche im 9. und 10. Jahrhundert dorthin gesendet wurden, hörten und in Rom einbürgerten.

§. 30. Ferialgesang der Psalmen, die Cantica.

I. Der Tonus ferialis wird gebraucht: 1) *in Festis duplicibus minoribus* (die also nicht *I., II. cl.* oder *majus* sind) und *in Dominicis et Festis semidupl.* bei Prim, Terz, Sext, Non und Komplet; 2) *in Festis simplicibus et in Feriis* beim ganzen Officium, sowie im *Officium Defunctorum,* auch wenn die drei Nokturnen gesungen werden; ebenso am Allerseelenfeste und so oft beim Totenofficium die Antiphonen wiederholt (dupliziert) werden.

Anmerkung. Da die *Toni festivi* und *feriales* nur im *initium* und teilweise in der *mediatio* verschieden sind, die Finalen aber miteinander gemein haben, so genügt es, die erste Vershälfte anzuführen; wie der erste, so sind alle folgenden Psalmverse eines jeden Tones zu singen. Die *Intonatio in pausa correpta* wird in den treffenden Tönen nach §. 28, Nr. 8 ausgeführt, das *initium* aber ist ferial.

Initium. Mediatio.

I. Tonus. 

Die 5 Finalen siehe §. 29.

Initium. Mediatio.

II. Tonus. 

Initium. Mediatio.

III. Tonus. 

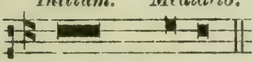
Die 4 Finalen siehe §. 29.

Initium. Mediatio.

IV. Tonus. 

Die 3 Finalen siehe §. 29.

Initium. Mediatio.

V. Tonus. 

Initium. Mediatio.

VI. Tonus. 

Initium. Mediatio.

VII. Tonus. 

Die 5 Finalen siehe §. 29.

Initium. Mediatio.

VIII. Tonus. 

Die 2 Finalen siehe §. 29.

II. Das offizielle *Directorium chori* enthält die Rubrik: „*Benedictus* und *Magnificat* werden stets feierlich intoniert und ebenso durch alle Verse zu Ende gesungen, auch beim Ferial- und Totenofficium."

Beim ersten Verse des *Magnificat* fällt wegen Kürze der Hälfte vor dem *asteriscus* meistens die *mediatio* fort und daher ist das *initium* reicher gestaltet; der zweite und die

folgenden Verse aber, sowie der erste und alle Verse des *Benedictus* werden nach §. 29 ausgeführt.

Initium.

Tonus I. 

Ma-gní-fi-cat.

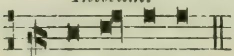
Die 5 Finalen siehe §. 29.

Initium.

Tonus II. 

Ma-gní-fi-cat.

Initium.

Tonus III. 

Ma-gní-fi-cat.

Die 4 Finalen siehe §. 29.

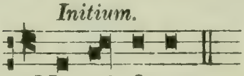
Initium.

Tonus IV. 

Ma-gní-fi-cat.

Die 3 Finalen siehe §. 29.

Initium.

Tonus V. 

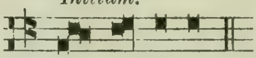
Ma-gní-fi-cat.

Initium.

Tonus VI. 

Ma-gní-fi-cat.

Initium.

Tonus VII. 

Ma-gní-fi-cat.

Die 5 Finalen siehe §. 29.

Initium.

Tonus VIII. 

Ma-gní-fi-cat.

Die 2 Finalen siehe §. 29.

§. 31. Vesper, Completorium.

I. Jedes Officium hat sieben Teile oder *horæ* (Horen, Gebetsstunden), welche in den folgenden Paragraphen nach ihren Bestandteilen erklärt werden sollen.[1])

Die meisten Feste haben zwei Vespern, die erste am Vorabend, die zweite am Abend des Tages. Die mit jedem Jahre wechselnde Ordnung der Vesper findet sich im Kirchenkalender angegeben. Ist die Vesper vom nächsten Tag, so sagt das *Directorium: Vesperæ de sequenti,* ist sie vom Tage, so heisst es: *In II. Vesp.;* ist die Vesper geteilt, so lautet die Rubrik: *Vesp. a Capitulo de sequenti,* d. h. bis zum Kapitel wird die II. Vesper des Tages, von da an die erste des folgenden Festes gefeiert.

---

[1]) Was allen Horen gemeinsam eigentümlich ist, wird an der Stelle, wo es zuerst vorkommt, im Zusammenhang angeführt, später nur citiert.

Die Vesper beginnt der *Celebrans* oder *Hebdomadar* nach dem stillen *Pater noster* und *Ave Maria* mit *Deus in adjutorium meum*, das festiven und ferialen Ton[1] hat.

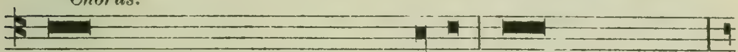
a) In Festo dupl. et semidupl. ad omnes horas.

Hebdomad.

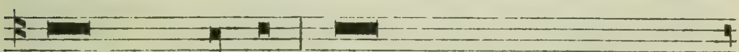


De-us, in ad-ju-tó-ri-um me-um in-tén-de.

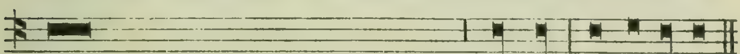
Chorus.



Dómine, ad adjuvándum me fe-stí-na. Glória Patri, et Fílio,



et Spirítui San-cto: Sicut erat in princípio, | et nunc,



et semper, | et in sæcula sæculórum. A-men. Al-le-lú-ja.

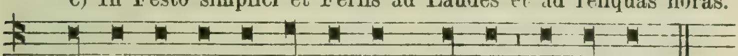
Von Septuagesima bis zum Gründonnerstag wird an Stelle des *Alleluja* gesungen:



Laus tibi Dómine, rex ætérnæ glóriæ.

b) In Festo simplici et Feriis ad Matutinum sind *Deus in adjutorium* und *Domine* auf einem Tone vorzutragen; das *Alleluja* aber wird wie oben gesungen.

c) In Festo simplici et Feriis ad Laudes et ad reliquas horas.



℣. De-us in ad-ju-tó-ri-um me-um in-tén-de.

Bei jeder Vesper sind fünf Antiphonen zu singen, denen je ein Psalm mit *Gloria* und *Sicut erat* folgt; nach demselben wird die Antiphon wiederholt. Der Kirchenkalender gibt Aufschluss, ob dieselben dem *Psalterium*, dem *Proprium*

[1]) Am Gründonnerstag und Charfreitag wird die Vesper nur recitiert, nicht gesungen, und beginnt, wie die Totenvesper, unmittelbar mit den Antiphonen und Psalmen.

de Tempore oder *de Sanctis* oder dem *Commune Sanctorum* zu entnehmen sind. In der Zeit von *Septuagesima* bis Ostern wird jedes *Alleluja* nach der Antiphon weggelassen, in der österlichen Zeit (Ostern bis Dreifaltigkeitssonntag exclusive) ist jeder Antiphon, die kein *Alleluja* hat, ein solches nach dem treffenden Tone beizufügen.

In den authentischen Handausgaben des *Vesperale Romanum* und *Compend. Antiphonarii* sind die *Alleluja* für die Osterzeit jeder Antiphon beigesetzt, meist mit der Abkürzung: *T. p.* = *Tempore paschali* Alleluja; sie finden sich auch im *Comm. Vesp.* oder *Antiph.* und als Beilagen nach den acht *modi* zusammengestellt.

An jedem Feste bis *semidupl.* (incl.) gibt der Intonator dem *Celebrans* die erste Antiphon an. Bei Ferialvespern und in *festis simpl.* intoniert der *Celebrans* ohne die *præintonatio.*[1])

Nach dem Anstimmen der Antiphon[2]) intonieren je nach der Festzeit zwei oder mehrere Sänger den Psalm nach den auf S. 118 u. flgd. aufgeführten Tönen.

Die Psalmen müssen vom Chor, von den Kanonikern, Benefiziaten und allen zum Kapitel gehörigen Klerikern ernst und würdevoll *(cum gravitate et decore)*[3]) gesungen werden,

---

[1]) Diese Regeln und Vorschriften sind dem *Direct. chori* entnommen und gelten überall, wo die nötige Zahl von Geistlichen, Altardienern und Sängern vorhanden ist. In kleineren Kirchen sollen die erste der fünf Antiphonen, der Hymnus und die Antiphon zum Magnificat vom *Celebrans* intoniert werden, die Fortsetzung der Antiph., des Hymnus, Intonation und Recitation der Psalmen fällt dem Musikchore zu. — Diesen Paragraphen liegen besonders die „*Prænotanda*“ zum offiziellen *Vesp. Rom.* zu Grunde, welche teils dem *Cærem. Episc.*, teils dem *Direct. chori* entnommen sind.

[2]) Beim *Festum duplex* nach der vom Chor abgesungenen Antiphon. Das *Cærem. Episc.* sagt im 1. Buche, 28. Kap., §. 8: „In Vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cujuslibet Psalmi“, weist aber auf §. 6 des nämlichen Kapitels hin, nach welchem die Antiphon von einem aus dem Chore „intelligibili voce“ recitiert werden muss, wenn sie nicht im gregorianischen Choral wiederholt oder unter Orgelbegleitung von einem Sänger vorgetragen wird.

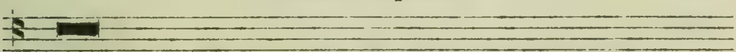
[3]) Von jeher haben Privatanweisungen und kirchliche Vorschriften den würdigen Psalmengesang betont. Eine Kirchenordnung aus dem Ende des 15. Jahrh. für die Marienkirche in Lübeck (C. Stiehl zur Gesch. der K.-M. in Lübeck) ermahnt, dass die „Tyden“ (Tagzeiten) nicht so „hergeslabbert weren, man se schölen se bescheliken (deutlich) und herrliken singen“. Nach Einführung des neuen Glaubens in Lübeck (1531) schreibt der Verfasser der lutherischen Liturgie für Lübeck (Bugenhagen) ausdrücklich vor: „dass die Psalme nit avergerumpelt, ssunder fyn syllabatim pronunciret werden söllen“.

so dass die Worte deutlich verstanden werden können. *Gloria Patri* bis *Sicut erat* ist in feierlicherem Rhythmus zu singen und alle Kleriker verneigen sich mit entblösstem Haupte.

Die übrigen vier Antiphonen sind an Kollegiat- und Kathedralkirchen[1]) nach der im *Direct. chori* angegebenen Ordnung zu präintonieren, in kleineren Kirchen vom Kantor und den übrigen Sängern auszuführen.

Nach Wiederholung der fünften Antiphon singt der *Celebrans* das Kapitel:[2])

Tonus Capituli.



Beátus vir, qui invéntus est sine mácula, et qui post aurum non ábiit, nec sperávit in pecúnia et thesáuris. Quis est hic, et laudábimus



e - um?



Fecit enim mirabília in vi-ta su - a. ℟. De - o grá-ti - as.

Ist das letzte Wort einsilbig, wie im *Cap. Epiph. Dñi: Surge illuminare,* am III. Adventsonntag, am Feste Christi Himmelfahrt etc., oder hat es den *accentus acutus,* wie im Capit. ad Primam: *Regi sæculorum,* so wird in folgender Weise geschlossen:

---

[1]) Bei Pontifikalvespern trifft die zweite Antiphon den assistierenden Diakon, die dritte den *Presbyter assistens,* die vierte den ersten Kanoniker im Chore, die fünfte den Subdiakon. Eine ähnliche Ordnung kann bei levitierten Vespern eingehalten werden. Auf die Anfrage, ob bei Verteilung der Antiphonen und aller Intonationen, welche den Kanonikern obliegen, die Reihenfolge nach Alter zu beachten sei, oder ob der Kanonikus-Kantor diejenigen bestimmen könne, welche im Gesange besser unterrichtet sind, antwortete die S. R. C. die 7. Sept. 1658, Puteolana 1091 (1928): „In distributione antiphonarum et reliquorum omnium, quæ cantari debent a Canonicis, semper servandum esse ordinem antianitatis non attenta majori habilitate, et experientia modulandi".

[2]) In der Osterwoche und im *Officium Defunctorum* wird kein Kapitel gesungen. Der Hymnus bleibt aus, wenn das Kapitel wegfällt.



Su-per te or-ta est. In sǽ-cu-la sæ-cu-ló-rum. Amen.

Das ℟. *Deo gratias* aber bleibt wie oben.

Der *Celebrans* intoniert den Hymnus, der Chor fährt fort und beendigt die erste Strophe.[1])

Die letzte Strophe des Hymnus wechselt öfter, je nach der Festzeit. Diese Veränderung steht regelmässig im Kirchenkalender (auch *Direct. chori*) und gilt dann für alle Horen, die gleiches Versmass haben. Im Hymnus *Iste Confessor* wird manchmal *meruit supremos laudis honores* statt *meruit beatas scandere sedes* gesungen, was im Direktorium entweder durch *MS.* oder *mut. 3. Vers.* angegeben ist.

Diejenigen Hymnenstrophen, bei denen eine liturgische Handlung (die *genuflexio*)[2]) vorgeschrieben ist, wie die erste von *Veni Creator* und *Ave maris stella*, die Strophe *O crux ave* im Hymnus *Vexilla Regis*, *Tantum ergo* im Hymnus *Pange lingua*, wenn das Allerheiligste ausgesetzt ist, sowie überhaupt die erste und letzte Strophe der Hymnen müssen gesungen werden.[3]) Die nicht gesungenen Strophen der Hymnen kann man während des Orgelspiels recitieren.

Auf den Hymnus folgt der Versikel mit dem Responsorium, denen zur österlichen Zeit ein *Allelúja* beigefügt wird.

---

[1]) „Chorus prosequitur in cantu plano, vel musicali, prout magis placuerit; dummodo verba distincte intelligantur; cui etiam intermisceri organum poterit: dum tamen verba ipsa Hymni clara voce per aliquos, ad id deputatos repetantur, vel cum organo cantentur." Cærem. Episc. Lib. II., Cap. 1, §. 11.

[2]) Die Kniebeugung ist für die ganze Strophe *(ad integram stropham)* der betreffenden Hymnen vorgeschrieben nach Entscheidung der S. R. C. 14. Nov. 1676 ad 7. Bituntin. 1583 (2805).

[3]) *Cærem. Episc., Lib. I., Cap. XXVIII., §. 6*: „Regulare est, sive in Vesperis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est ℣. *Te ergo quǽsumus* etc. et ℣. *Tantum ergo Sacraméntum* etc. quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes, cantentur a choro in tono intelligibili, non autem suppleantur ab organo: sic etiam ℣. *Glória Patri* etc. (am Ende der Psalmen), etiamsi ℣. immediate præcedens fuerit a choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum. Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod ob sonitum organi non cantatur, et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret."

Toni Versiculorum.

1) In Festo Duplici.



℣. Constitues eos principes | super omnem terram, a, a - m.[1])
℟. Mémores erunt | nóminis tui Dómine, e e.

2) In Festo Semiduplici.



℣. Dirigátur Dómine | orátio me - a a.
℟. Sicut incénsum | in conspéctu tu - o o.
℣. Angelis suis Deus mandávit de te e.
℟. Ut custódiant te in ómnibus viis tu - is, i - s.

Dieser Ton trifft auch bei den *Vers.* und *Resp.* nach dem *Resp. br.* der kleineren Horen an allen Festen (*ritu solemni* bis *semid.* inclusive).

3) In Festis simplicibus et diebus ferialibus per totum Officium.



℣. Dómine in cœlo misericórdia tu - a.
℟. Et véritas tua | usque ad nu - be - s.

4) In Matutin und Laudes der drei letzten Charwochentage, und in Vesper, Matutin und Laudes des *Officium Defunctorum* werden die *Vers.* gesungen, wie folgt:



℣. Avertántur retrórsum | et e - ru - bé-scant.
℟. Qui cógitant mi - hi ma - la.
℣. A por-ta ínfe-ri.
℟. Erue, Dómine, áni - mas e - ó - rum.[2])

---

1) Schliesst das Wort mit einem Konsonanten, so ist der Vokal zu neumisieren und der Konsonant erst ganz am Schluss zu sprechen. Es widerspricht dem guten Geschmack und den natürlichen Regeln des Gesangsvortrages, dieses Neuma mit starker oder verstärkter Stimme, in schleppendem oder gestossenem Rhythmus zu Gehör zu bringen. Man singe dasselbe gebunden *(legato)* und mit weicher, im Stärkegrad abnehmender Stimme.

2) In der I. Nokturn des *Offic. Defunct.* bleibt dieses R. auch *pro uno Defuncto* im Plural.

Die Antiphon zum *Magnificat* wird vom Celebrans intoniert, vom Chore zu Ende gesungen und dann der erste Vers des *Magnificat* nach einem der auf S. 124 aufgeführten Töne angestimmt. Während des Absingens des *Magnificat* findet die *thurificatio* statt,[1]) welche vor der Wiederholung der Antiphon beendigt sein soll.

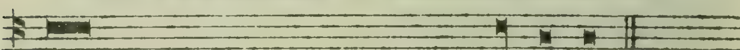
Die einzelnen Verse des *Magnificat* sind stets (wie der erste Vers der Psalmen) feierlicher vorzutragen.

Darauf folgt *Dóminus vobíscum* mit Responsorium und die Oration des Festes.

Wenn im Ferialofficium die sogenannten *Preces* treffen, so werden sie nicht mit Terzfall, sondern auf einem Tone gesungen. S. R. C. 9. Maji 1739. Montis Polit. 2343 (4084).

Die Versikel und Responsorien zu den Kommemorationen,[2]) marianischen Antiphonen, vor dem Allerheiligsten, bei Prozessionen und ähnlichen Gelegenheiten haben folgende Gesangsweisen:

Toni Versiculorum in Commemoratione etc.



℣. Ora pro nobis | sancta Dei Gé-ni-trix.

℟. Ut digni efficiámur promissiónibus Chri-sti.

Bei einsilbigen oder mit *accentus acutus* am Ende versehenen Wörtern, z. B. *Amen, David*, schliesst der Gesang nach folgendem Beispiele:

---

[1]) Das *Cærem. Episc.* befiehlt Lib. II, Cap. 3, §. 13: „Advertant cantores et organista, ut cantum et sonum invicem alternatim ita dimetiantur, ut ante repetitionem Antiph. incensatio sit expleta." Vergl. auch l. c., cap. 1, §. 16: „Quod si interim expleto cantico, Episcopus inciperet ℣. *Dóminus vobíscum* pro Oratione dicenda, debet cessare thurificatio: animadvertendum tamen, ut cantus *Magnificat* ita dimetiatur, ut cum thurificatione simul terminetur."

[2]) *Commemoratio* = „Erwähnung eines Festes" findet statt, wenn zwei oder mehrere Officien auf einen Tag fallen. Da nur eines derselben ganz recitiert wird und zwar das höhere, so werden die andern in Laudes und Vesper nur kommemoriert: die genaueren Angaben enthält der Diöcesankirchenkalender. Den Kommemorationen folgen manchmal die *Suffragia Sanctorum,* welche im *Director.* und Brevier vor dem *Completorium* stehen, und mit Ausnahme der *festa duplicia* und der Tage *infra octavam* bei *Laudes* und Vesper gesungen werden.



℣. Fiat misericórdia tua Dómine su - per nos.
℟. Quemádmodum sperávimus in te.



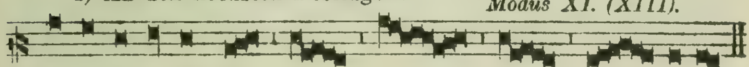
℣. Angelis suis Deus man-dá - vit de te.
℟. Ut custódiant te in ómnibus vi - is tu - is.

Der *Tonus orationis* zur Kommemoration ist mit dem der Hauptoration gleich.

Nach den Orationen und den etwa treffenden Kommemorationen singt der Hebdomadar: *Dóminus vobíscum. In Dominica et die solemni* wird dann das *Benedicámus* von zwei oder mehreren Kantoren, ausserdem *a binis Musicis vel ab uno* nach einer der folgenden Melodien gesungen. (Vgl. auch §. 27, S. 113.)

Toni Benedicamus pro Officio.

1) An den höchsten Festtagen: *Modus XI. (XIII).*



Be-ne-di-cámus Dó - o - o - o - o - mi-no.



℟. De - o o o o o grá - ti - as.

2) An Muttergottesfesten:[1]) *Modus I.*



Be - ne - di - cá-mus Dó - mi - no.



℟. De - o o grá - ti - as.

---

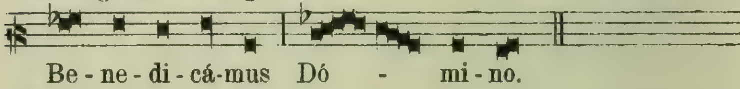
[1]) Auch bei der Vesper am Freitag, wenn am folgenden Samstag das Muttergottesofficium trifft oder wenigstens noch in der Vesper kommemoriert wird, sowie in der Octav von *Nativitas* und *Corpus Dñi* und an allen Festen, deren Hymnus mit *Jesu tibi sit glória, qui natus es de Vírgine* schliesst.

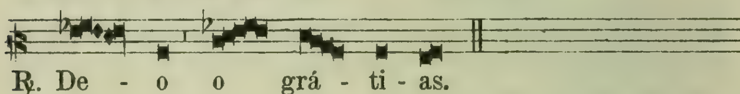
3) An Apostelfesten und beim *ritus duplex majus, minus* oder *II classis.* *Modus I.*



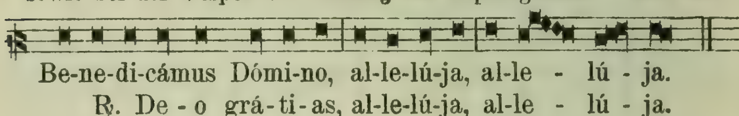


4) An den gewöhnlichen, auch Advent- und Fastensonntagen, an *semidupl.* Festen und innerhalb der Oktaven, welche nicht einem Muttergottesfeste angehören. *Modus I.*

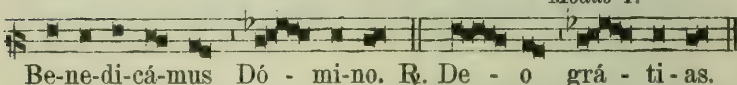




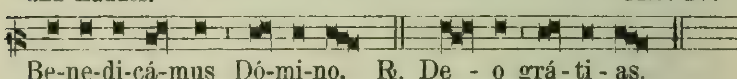
5) Vom Charsamstag bis zum Freitag in der Osterwoche *inclus.,* sowie bei der Vesper am Samstag vor Septuagesima. *Mod. VIII.*



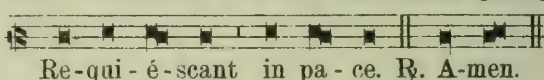
6) An Festen mit *ritus simplex* bei Matutin, Laudes und Vesper. *Modus I.*



7) Im Ferialofficium des ganzen Jahres zu Vesper, Matutin und Laudes. *Mod. IV.*



8) Beim Totenofficium wird statt *Benedicamus* gesungen:



Die aufgeführten acht Gesangsweisen werden nur am Schlusse der Matutin, Laudes und Vesper gebraucht.

Folgendes *Benedicámus* trifft bei Prim, Terz, Sext, Non und Komplet an jedem Feste und Tage während des Kirchenjahres ohne Unterschied des Ritus und der Zeit.

9) In den kleinen Horen und im Completorium.

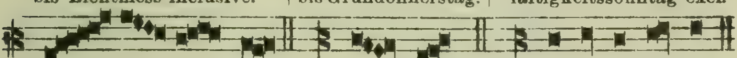


Auf *Benedicámus* folgt immer *Fidélium ánimæ per misericórdiam Dei requiéscant in pace.* ℟. *Amen.* in tieferem Sprachtone ohne Veränderung der Stimme.[1])

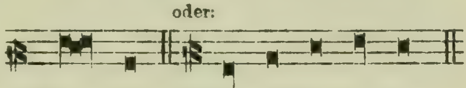
Wenn der Vesper nicht unmittelbar das Completorium folgt, betet der Celebrans ein stilles *Pater noster*, recitiert ohne Tonfall *(mediocri voce) Dóminus det nobis suam pacem*, und der Chor antwortet in gleicher Weise *Et vitam ætérnam. Amen.*

Je nach der Zeit des Kirchenjahres intoniert der Celebrans eine der vier marianischen Antiphonen.[2])

1) Von Advent bis Lichtmess inclusive. | 2) Von Lichtmess bis Gründonnerstag. | 3) Von Ostern bis zum Dreifaltigkeitssonntag excl.



4) Von Dreifaltigkeit bis Advent.



Die Orationen zu den vier marianischen Antiphonen werden im *Ton. fer.* (S. 88, 3) gesungen. Nach dem ℟. *Amen* der Oration wird in einem tieferen, gleichsam harmonisch abschliessenden Ton *Divínum auxílium máneat semper nóbiscum* mit dem ℟. *Amen (submissa voce)* recitiert.

Nur die Kathedral- und Kollegiatkirchen sind verpflichtet, die Vespern nach Vorschrift des Kirchenkalenders zu singen;

---

1) „Fidélium ánimæ, Dóminus det nobis, Divínum auxílium, *submissa voce sine vocis variatione canuntur.*" Prænotanda ad *Vesp. Rom.*

2) Im *Vesperale Rom.* steht für den Gebrauch im Chore eine feierliche und einfache Gesangsweise der marianischen Antiphonen, für das *Salve Regina* aber noch eine dritte Melodie.

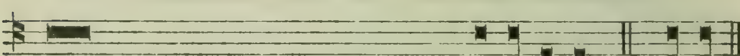
in den Pfarr- oder Nebenkirchen, in denen keine Verpflichtung zum Chorgebete besteht, kann die Vesper auch von einem andern Officium genommen werden, muss sich jedoch genau an den Text halten, der beim gewählten Officium (z. B. *de Ss. Eucharistiæ Sacramento, de B. Maria Virg., de S. Joseph* u. s. w.) vorgeschrieben ist, ohne zu kürzen oder abzuändern. Auch dürfen solche Vespern an den Wochentagen der Fastenzeit (z. B. 19. u. 25. März) nicht als Nachmittagsandachten behandelt werden.[1])

II. Wenn das Completorium mit der Vesper verbunden wird, singt der Kantor oder Lektor nach dem *Amen* des ℣. *Fidélium:*



℣. Jube, domne, be-ne-di - ce - re.

Der Hebdomadar oder der Celebrans antwortet:



Noctem quiétam, et finem perféctum |
concédat nobis Dóminus omní-po-tens. ℟. Amen.

Darauf folgt im Lektionstone (siehe §. 32, S. 139) *Fratres: Sóbrii estóte* mit dem ℟. *Deo grátias* und ℣. *Adjutórium* nebst ℟. *Qui fecit cœlum et terram. Pater noster* ist still zu beten. *Confíteor* nebst *Misereátur* und *Indulgéntiam* wird nur recitiert, nicht gesungen.

Mit Abrechnung unbedeutender Änderungen in der Charwoche und der Osterzeit ist das Completorium im ganzen Jahre gleich. Der Antiphon *Miserére* (oder *Allelúja*) folgen stets die vier Psalmen und zwar *in festis I.* und *II. classis* oder bei *duplex majus* im *tonus festivus*, an allen Festen, welche im Ritus *semiduplex* oder *simplex* gefeiert werden, sowie beim Ferialofficium im *tonus ferialis*. An diese nie wechselnden Psalmen schliesst sich nach Absingung der Antiphon der Hymnus *Te lucis* an, dessen Gesangsweise im offi-

[1]) Siehe die eingehenden Darlegungen und Entscheidungen der S. R. C. in Mus. sacra 1890, S. 84. Die Vesper vom allerheil. Altarssakrament hat der Verfasser dieses Buches in Violinschlüssel mit weissen Noten und mit deutscher Übersetzung der liturgischen Texte zum Gebrauche bei Nachmittagsandachten veröffentlicht.

ziellen *Vesperale Rom.* (je nach der Festzeit und dem Officium verschieden) genau angegeben ist.[1]) Siehe auch §. 33, Anmerk. S. 143.

Darauf folgt das Kapitel mit ℟. *Deo grátias* und das sogenannte *Resp. breve* mit eigener Gesangsweise.

℟. br. zur Komplet während des gewöhnl. Kirchenjahres:



℟. *br.* In ma-nus tu-as Dó-mi-ne * Comméndo spí-ri-tum me-um. In manus.



℣. Red - e - mí - sti nos Dó - mi-ne De-us ve-ri-tá-tis. Comméndo.



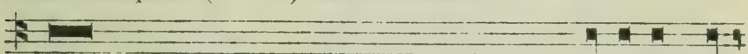
℣. Gló - ri - a Pa-tri, et Fi - li - o, et Spi-rí-tu - i San-cto. In manus.

Den *Tonus* zum ℟. *br.* der Komplet während der österlichen Zeit siehe unten S. 145.

Das Canticum *Nunc dimíttis* wird wie die Psalmen (also nicht wie das Canticum *Magníficat*) behandelt.

Die *Preces* werden bei *rit. semidupl.* im Versikelton S. 130 gesungen, im ferialen Officium jedoch nur recitiert. Orationsgesangsweise für *Vísita* siehe §. 22, für *Benedicámus Dño* S. 133, Nr. 9.

Dann singt der Celebrans vor der treffenden marianischen Antiphon (S. 133) die *Benedictio:*



Benedícat et custódiat nos omnípotens et mi-sé-ri-cors Dó-



mi-nus Pa-ter, et Fí - li - us, et Spí-ri-tus Sanctus. ℟. Amen.

Das Officium des Tages schliesst nach dem *Divínum auxílium* mit stillem *Pater noster, Ave María* und *Credo.*

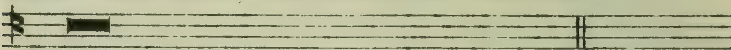
---

[1]) Das *Completorium* für sämtliche Feste des Kirchenjahres mit genauer Angabe der wechselnden Hymnenmelodien und der marianischen Antiphonen ist beim Verleger der offiziellen Choralbücher in einem Heftchen erschienen, zu welchem Jos. Hanisch die Orgelbegleitung verfasste. Für kleinere Kirchen, in denen nur zu gewissen Zeiten

§. 32. Matutin und Laudes.

I. Sämtliche Matutinen sind im offiziellen *Antiphonarium Romanum* enthalten. Da jedoch bei den gegenwärtigen Zeitverhältnissen nur an einigen Festen des Kirchenjahres der Matutinengesang üblich ist, so wurden für diese Tage die Matutinen eigens zusammengestellt.[1]) Als allgemeine Normen gelten:

Alle festiven und ferialen Matutinen beginnen nach dem stillen *Pater noster*, *Ave Maria* und *Credo* mit:



℣. Dómine | lábia mea apéries.[2])

℟. Et os meum | annuntiábit laudem tuam.

Deus in adjutórium im festiven oder ferialen Tone siehe §. 31, S. 125.

Das *Invitatorium* ist je nach dem Feste verschieden. Es wird durch den *asteriscus* * in zwei Teile geteilt und abwechselnd nach den einzelnen Versen des 94. Psalmes entweder ganz oder im letzten Teile gesungen.

Beim *Officium de Tempore* ist es dem *Proprium de Tempore*, bei den Festen der Heiligen dem *Proprium Sanctorum* oder *Commune Sanctorum* zu entnehmen; also am Feste einer Jungfrau z. B. aus dem *Commune Virg.*, eines Apostels aus dem *Comm. Apost.* (wenn im *Proprium de Sanctis* kein eigenes steht).

Am Feste der heiligen Dreikönige, an den letzten drei Tagen der Charwoche und beim Totenofficium mit einer Nokturn bleiben *Invitatorium* und Psalm ganz weg. — In der österlichen Zeit wird dem *Invitatorium* ein *Allelúja* beigefügt, das im *Antiphonarium* eigens verzeichnet steht. Das *Glória Patri* bleibt im *Officium de tempore* (Sonntag oder Ferie) vom Passionssonntag bis Ostern weg. Im *Officium Defunctorum* wird statt *Glória Patri*: *Réquiem ætérnam etc.* gesungen. Ist der Text des *Invitatorium* dem 94. Psalm entnommen (wie z. B. in der Feria II. oder am

---

liturgische Nachmittagsandachten gehalten werden, ist das Absingen des Completoriums statt der Vesper sehr zu empfehlen.

[1]) Siehe §. 18, S. 72.

[2]) Im *Officium hebd. s.* und am Feste der hl. Dreikönige beginnt das Officium sogleich mit den Antiphonen und Psalmen. Wenn beim *Officium Defunct.* die drei Nokturnen gesungen werden, so ist mit dem *Invitatorium* zu beginnen; im gewöhnlichen *Offic. Defunctorum* wird am Montag und Donnerstag die erste, am Dienstag und Freitag die zweite, am Mittwoch und Samstag die dritte Nokturn ohne Invitatorium gesungen.

Passionssonntag), so werden die gleichen Worte des Psalmes ausgelassen.

Die zehn verschiedenen Gesangsweisen zum Invitatoriumspsalme *Veníte exsultémus* finden sich für die acht Töne feierlich, für den IV. Ton in drei, für den VI. in zwei Arten im *Antiphonar.*, *Directorium chori* [1]) und *Cantorinus Romanus*. Die *Cantores* [2]) singen zuerst das treffende Invitatorium ganz, der Chor repetiert es; dann wird der Psalm *Veníte* von den *Cantores* gesungen, während der Chor nach den einzelnen Psalmversen das ganze oder halbe Invitatorium wiederholt.

Auf das *Invitatorium* folgt gewöhnlich der Hymnus: ohne Hymnus sind die drei Tage vor Ostern und die ganze Osterwoche, das Fest der heil. Dreikönige (6. Jan.) und das Totenofficium.

Im *Officium de Dominica et die solemni* intonieren die Sänger dem Hebdomadar den Anfang des Hymnus, der Hebdomadar wiederholt diese Intonation. Ist das Officium nicht feierlich oder *de Dominica*, so intoniert der Chor den Hymnus.

Derselbe steht gleich dem Invitatorium entweder beim Feste angegeben (im *Psalterium dispositum per hebdomad.*, *Propr. de Temp.* oder *de Sanctis*) oder wird aus dem *Commune Sanctorum* genommen.

II. Auf den Hymnus folgen die Nokturnen *(horæ nocturnæ)*. Drei Nokturnen haben alle Feste *ritu dupl. et semid.* (mit Ausnahme von Ostern und Pfingsten mit Oktav) und alle Sonntage; eine Nokturn haben die *festa simpl.*, die Ferien und Vigilien, sowie Ostern und Pfingsten mit Oktav.

Die Nokturnen bestehen aus Antiphonen,[3]) Psalmen,[4]) Ver-

---

[1]) Der 8. Ton steht nicht im *Communi Directorii* oder *Antiphonarii*, da er nur einmal im Jahre, bei der 3. Noct. *in festo Epiphaniæ* trifft.

[2]) Genauere Angaben, wie beim feierlichen Officium im Chore die Pluvialisten als *Cantores*, der Officiator in der Person des *Vicarius*, *Canonicus*, *Dignitarius* oder *Episcopus* die Intonation in bestimmter Ordnung und Reihenfolge auszuführen haben, finden sich in den liturgischen Werken, besonders im *Cærcmoniale Episcoporum*, kurz und übersichtlich auch in Schneiders *Manuale Clericorum*.

[3]) Je nach Zeiten und Festen werden sie aus den fünf Abteilungen des Breviers genommen, *ritu duplici* vor und nach dem Psalm ganz gesungen (siehe S. 117), bei niederem *ritus* aber am Anfange bloss angedeutet (bis zum *). In der österlichen Zeit wird bei jeder Nokturn nur die erste Antiphon mit *Allelúja* für die drei Psalmen genommen; eine Ausnahme bilden die Matutinen von Christi Himmelfahrt und Pfingsten.

[4]) Die 1. Nokturn *de Dom.* hat zwölf Psalmen (je vier für eine Antiphon), die 2. und 3. Nokturn haben je drei Psalmen und Antiphonen.

sikel (℣.) und Responsorium (℟.), Absolutio und Benedictio, sowie Lektionen mit Responsorien.

Nur wenn den Psalmen unmittelbar eine Antiphon vorhergeht, werden sie von den Kantoren intoniert; folgen also mehrere Psalmen ohne eigene Antiphon nacheinander, so intonieren die Kantoren nur den ersten.

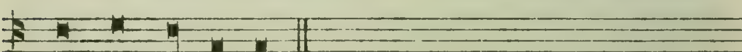
Anmerkung. Bei dem Psalmengesang an den drei letzten Tagen der Charwoche wird jeder Psalm ohne den Vers *Glória Patri etc.* geschlossen. Für die letzte Hälfte des letzten Verses hat sich ein eigener Ausgang gebildet, der bei jedem Psalmton ohne Unterschied angewendet wird, nämlich: 

Z. B. Ps. 23, V. Ton, 10. Vers:

Mediatio. Alle, feierlich, langsam und kräftig.



Quis est iste Rex gló-ri-æ? * Dóminus virtútum | ipse



est Rex gló - ri - æ.

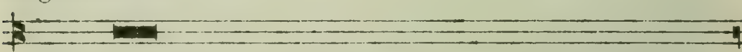
Nach dem Versikel[1]) singt der Hebdomadar:





Pa-ter noster. *secreto.* ℣. Et ne nos indúcas in tentati - ó-nem.
℟. Sed líbera nos a ma-lo.

und die sogenannte *Absolutio*, von denen eine als Beispiel aufgeführt ist:



Exáudi Dómine Jesu Christe | preces servórum tuó-

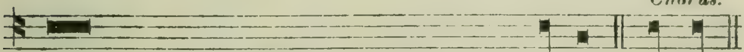
Die Ferien haben eine Nokturn mit zwölf Psalmen und sechs Antiphonen, die *festa dupl.* und *semid.* bei den drei Nokturnen je drei Antiphonen und Psalmen, die *festa simpl.* und *Vigiliæ*, die Antiphonen und Psalmen der betreffenden Feriæ, also sechs Antiphonen und zwölf Psalmen.

[1]) An Sonn- und Festtagen singen zwei oder mehrere Kantoren den Versikel, *in Feriis et Festis non solemnibus* zwei vom Musikchor, an Vigilien, Quatember und den Advent- und Fastenferien aber nur einer vom Musikchor. — Die *Toni Versiculorum* siehe §. 31, S. 129.



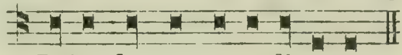
rum, | et mise-ré - re no - bis, qui cum Patre et Spiritu

Chorus.



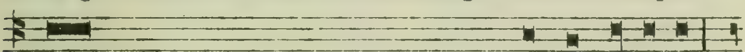
Sancto | vivis et regnas | in sæcula sæcu-ló-rum. A-men.

Ein *minister choro assistens* tritt an den für die Lesung bestimmten Platz und singt:



Ju-be, domne, be-ne-dí-ce-re.

Der Hebdomadar antwortet mit der *Benedictio.* Von den zwölf gewöhnlichen Benediktionen folgt eine als Beispiel:



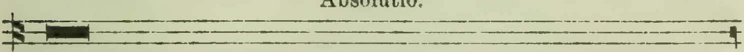
Benedictió- - - - - ne per-pé-tu - a,



benedícat nos Pater æ - tér-nus. ℟. A-men.

Beim *ritus simplex, ferialis* und im *Offic. B. V. Mariæ in Sabbato* lauten Absolution und Benediktion wie in folgendem Beispiel:

Absolutio.



Précibus et méritis Beátæ Maríæ semper Vírginis, | et ómnium Sanctórum | perdúcat nos Dóminus |



ad re-gna cœ - ló - rum. ℟. A-men.

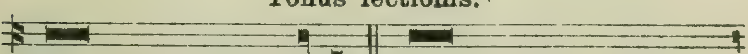
Benedictio.



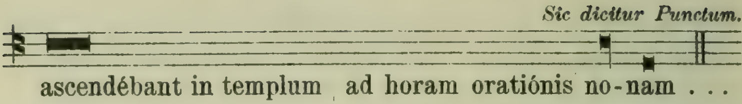
Nos cum prole pia | benedícat Virgo Ma - rí - a. ℟. Amen.

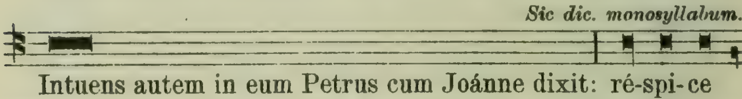
Der Lektor (der *minister choro assistens*) singt hierauf die Lektion in folgender Weise:

Tonus lectionis.

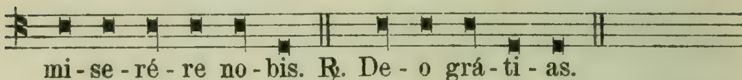


De Actibus Aposto - ló-rum. Petrus autem et Joánnes

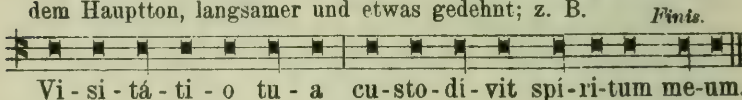






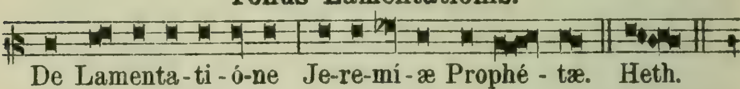


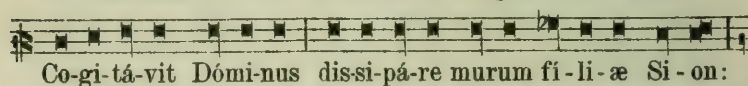
Anmerkung. Die Lektionen beim *Officium Defunctorum* und an den drei letzten Tagen der Charwoche haben keine *Absolutio, Benedictio* und kein *Tu autem Dómine.* Der Lektor beginnt die Lektion nach dem stillen *Pater noster,* beobachtet die Interpunctionen nach obiger Gesangsweise, schliesst jedoch nicht mit dem Fall in die Quint oder in einer andern Melodie, sondern mit dem Hauptton, langsamer und etwas gedehnt; z. B.

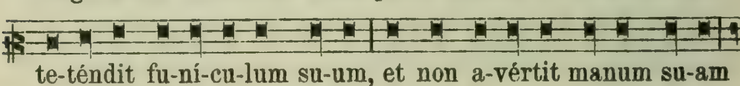


Die erste Nokturn der drei letzten Charwochentage hat ihre Lektionen aus dem Propheten Jeremias. Für diese *Threni* oder *Lamentationes* besteht eine eigene tiefernste Gesangsweise im sechsten Tone.

Tonus Lamentationis.







[1]) In der 9. Lection des Weihnachtsfestes (und in ähnlichen Fällen), wo bei den Worten *„factum est?“ accentus acutus* und *interrogatio* in Kollision zu kommen scheinen, wird die *interrogatio* auf *est* gesungen, der *accentus acutus* aber fällt aus.





Jede Lamentation schliesst mit:





III. Auf jede Lektion folgt das Responsorium. welches aus drei Teilen besteht. Der erste wird eigentlich Responsorium genannt, der zweite beginnt mit dem Versikel, im dritten Teile wird die zweite Hälfte des Responsoriums vom * *(asteriscus)* an wiederholt.

Hat die Matutin drei Nokturnen, so wird dem dritten ℟. der I. und II. und dem zweiten ℟. der dritten Nokturn (die Passionszeit ausgenommen) nach dem ℣. noch *Glória Patri etc.* beigesetzt und dann erst die zweite Hälfte des *Responsorium* wiederholt. Besteht die Matutin aus einer Nokturn, so trifft das *Glória Patri* beim zweiten *Responsorium*.

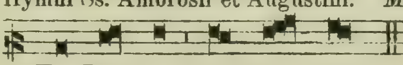
Wenn aber *Te Deum* ausfällt, so wird der ℣. *Gloria Patri,* dem dritten ℟. der III. (resp. einzigen) Nokturn angehängt.

Abänderungen dieser Ordnung in den Responsorien der Matutinen zu Weihnachten, Ostern, der Passionszeit, Charwoche etc. sind im *Antiphonarium Romanum* genauer verzeichnet.

Noch ist zu merken, dass *in Festis solemnibus et Dominicis privilegiatis* der Hebdomadar die neunte Lektion zu singen hat.

An Sonn- und Festtagen gibt der Kantor die Intonation des *Te Deum* dem Hebdomadar an, und dieser wiederholt sie. Ist kein *Fest. solemne* oder Sonntag, so treten die *Cantores* in die Mitte des Chores und intonieren den ambrosianischen Lobgesang.

Intonatio Hymni Ss. Ambrosii et Augustini. *Modus III. et IV.*



Eine einfachere, vielleicht sogar vom Volke zu erlernende Gesangsweise wurde im Jahre 1877 von der S. R. C. approbiert.

IV. Die Laudes beginnt der Hebdomadar mit *Deus in adjutórium*. Nach dem *Glória Patri* mit *Allelúja* oder *Laus tibi Dómine* folgen die fünf Antiphonen mit Psalmen, das Kapitel, der Hymnus, der Versikel und die Antiphon mit *Benedíctus*.[1]) Wenn *Preces* treffen, werden sie im Ferialofficium nur recitiert, bei *rit. semid.* im Versikelton gesungen. Nach *Dóminus vobíscum* mit Tagesoration folgen die etwaigen Kommemorationen und das *Benedicámus* nach §. 31, S. 131.

Was über Ordnung der Intonation bei der Vesper bemerkt wurde, gilt auch für die Laudes.

Im *Officium de Dominica* werden die Antiphonen aus dem *Psalterium* genommen,[2]) an den Festen der Heiligen aus dem *Proprium* oder *Commune Sanctorum*, an den Festen des Herrn aus dem *Proprium de Tempore*, an den Ferien aus dem *Psalterium*.[3])

Die Psalmen zu den Laudes sind für alle Feste und Tage mit Ausnahme von *Septuagesima* bis Palmsonntag und der Ferien und Vigilien ausser der Osterwoche folgende fünf: 1) Ps. 92. *Dóminus regnávit*, 2) Ps. 99. *Jubiláte*, 3) Ps. 62 und 66. *Deus, Deus meus*, 4) Canticum trium puerorum *Benedícite*, 5) Ps. 148, 149 und 150. *Laudáte Dóminum*.

§. 33. Prim. Terz. Sext. Non.

I. Der Gesang der kleinen Horen ist im *Compendium Antiphonarii et Brev. Rom.* in 8°, im Foliobande des *Antiphon. Rom.*, welcher den Titel *Horæ diurnæ* trägt, und im *Antiphonar. compendiose redactum* für sämtliche Feste des Kirchenjahres ausführlich abgedruckt; im *Compendium* sind auch die Kapitel und Orationen, sowie die treffende Antiphon und der Wechsel in der Melodie der Hymnen mitgeteilt.

Der Hebdomadar singt *Deus in adjutórium* (S. 125). Die Hymnen für Prim, Terz, Sext und Non haben laut Vor-

[1]) Wie beim *Magnificat* (s. §. 30, S. 123) ist jeder Vers feierlich zu singen.

[2]) Die drei ersten Psalmen haben nur eine Antiphon. Die Advent- und Fastensonntage (incl. *Septuag.* bis *Quinquag.)* haben eigene Antiphonen und Psalmen.

[3]) Die sechs Ferien vor Weihnachten, sowie die Ferien in der Char-, Oster- und Pfingstwoche haben ein eigenes im *Proprium de Tempore* verzeichnetes Officium.

schrift des *Directorium chori* je nach den Festzeiten verschiedene Gesangsweisen, d. h. sie schliessen sich gewöhnlich der Melodie des Hymnus der Matutin oder der Laudes an, wenn derselbe gleiches Versmass hat.

Anmerkung. Diese allgemeine Regel wird nach dem genannten *Direct. chori* durch folgende Tabelle erläutert:

Es trifft die Melodie:	an folgenden Tagen und Festzeiten:
En clara vox.	Im *Officium de Tempore* während der Adventzeit.
O sol salútis.	" " " " " " Fastenzeit.
Vexílla Regis.	In der Passionswoche.
Jesu Redémptor.	Von Weihnachten bis Epiphanie.
Crudélis Heródes.	Am Dreikönigsfeste und während der Oktav.
Ad régias Agni dapes.	Während der österlichen Zeit, auch wenn das *Officium* nicht *de Tempore* ist.
Salútis humánæ Sator.	Christi Himmelfahrt mit Oktav und Verklärung Christi.
Beáta nobis gaúdia.	Pfingsten mit Oktav.[1])
Jam sol recédit.	Am Dreifaltigkeitsfeste.
Quem terra pontus.	Am Fronleichnamstage mit Oktav, an allen Muttergottesfesten und so oft die letzte Strophe *Jesu tibi sit glória, Qui natus es de Vírgine* lautet.
Melodía propria.[2])	An den Sonntagen nach Epiphanie und vom dritten nach Pfingsten angefangen, sowie Septuagesima bis Quinquag.
Placáre Christe.	Am Allerheiligenfeste mit Oktav.
Ætérna Christi múnera.	An den Festen der Apostel und Evangelisten, sowie *in duplic.*, deren Hymnen mit denen der Horen nicht gleiches Versmass haben; z. B. Johann Baptist, *Dedicatio S. Michaelis*, Schutzengel, Kirchweih etc., sowie innerhalb der Oktaven; ebenso beim *Comm. plurimor. Mart.* ausserhalb der Osterzeit, wenn die Feste *ritu dupl.* gefeiert werden.
Rex gloriósе Mártyrum.	Innerhalb der Oktav eines Festes *de Communi plur. Mart.*, oder wenn es *semidupl.* gefeiert wird, sowie in allen Festen de *Comm. unius Mart., Confess. Pontificis* und *non Pontificis, Doctorum, Virginum* und *non Virginum*, sie mögen *dupl.* oder *semid.* sein.

[1]) Der Hymnus zur Terz ist während der Pfingstoktav *Veni Creátor Spíritus.*

[2]) An den Sonntagen *per annum* ist die Melodie für die Prim ver-

Der Hymnus *Jam lucis* zur Prim, sowie die Hymnen zur Terz, Sext und Non fallen nur in den drei letzten Charwochentagen und in der Osterwoche weg.

II. Jede Hore hat eine eigene Antiphon, welche regelmässig den Laudesantiphonen entnommen ist; zur Prim trifft dann die erste, zur Terz die zweite, zur Sext die dritte, zur Non die fünfte. An Sonntagen, Ferien und Vigilien sind eigene Antiphonen vorgeschrieben, welche von denen der Laudes verschieden sind.

Die Intonation der Antiphon vor den Psalmen steht dem Hebdomadar zu, Intonation und Fortsetzung der Psalmen, sowie der Gesang der ganzen Antiphon am Ende derselben obliegt dem *Chorus Musicorum et Capellanorum.*

Beim Sonntagsofficium *(de ea)* wird nach dem 53. Ps. *Deus in nómine tuo* von Septuagesima bis Ostern der 92. *Dóminus regnávit,* vom 3. Sonntag nach Pfingsten bis *Nativitas Domini* und vom 2. Sonntag nach Epiphanie bis Septuagesima der 117. Ps. *Confitémini Dómino* eingeschaltet. Dann folgen die zwei ersten Abteilungen des 118. Ps. *(Beáti immaculáti* und *Retríbue servo tuo)* mit dem Athanasianischen Glaubensbekenntnis *Quicúmque vult.* An den Sonntagen in der Osterzeit bis Christi Himmelfahrt, sowie an den Heiligenfesten, welche im Ritus *semid.* und *dupl.* gefeiert werden, sind nur der 53. und die zwei Teile des 118. Ps. zu singen.

Beim Werktagsofficium *(de Feria)* sind zwischen dem 53. und 118. Ps. für Montag der 23., für Dienstag der 24., für Mittwoch der 25., für Donnerstag der 22., für Freitag der 21. Ps. einzulegen; am Samstag *(de Sabb.)* werden nur der 53. und die zwei Teile des 118. gebetet.

Das Kapitel singt der Hebdomadar. Die Resp. brev. mit dem Vers. werden in allen Horen von zwei Sängern der *capella Musicorum* vorgetragen; an den Vigilien, den Advent-, Fasten- und Quatemberferien aber nur von einem.

Die Melodie des *Responsorium breve* ist bei allen Horen im Kirchenjahr in der Regel gleich, nur der verschiedene Text bewirkt hie und da kleine Veränderungen. Die am häufigsten wiederkehrende Melodie lautet:

---

schieden von der für Terz, Sext und Non und von der Completoriummelodie.



℟. Chri-ste Fi - li De - i vi - vi, * Mi - se - ré - re no - bis.

Der Chor repetiert das ganze Responsorium.



℣. Qui se-des ad déx-te-ram Patris.[1]) *Chorus.* Miserére nobis.



Gló-ri - a Pa-tri, et Fí - li - o, et Spi - rí-tu - i San-cto.

Chorus: Christe Fili Dei vivi, miserére nobis. ℣. *Exsúrge Christe ádjuva nos.* ℟. *Et líbera nos propter nomen tuum.*[2])

Zur österlichen Zeit sind bei der Prim zwei *Allelúja* beizusetzen; ebenso müssen bei Terz, Sext und Non während der österlichen Zeit zwei *Allelúja* beigefügt werden. Die Melodieformel für das ℟. br. mit zwei *Allelúja* lautet:[3])



℟. Chri-ste Fi - li De - i vi - vi, mi - se - ré - re no - bis. *



Al-le - lú-ja, al-le - lú -ja. Der Chor wiederholt das *Resp.*



Qui sur-re - xí - sti a mór-tu - is. *Chorus:* Allelúja, allelúja.



Gló-ri - a Pa-tri, et Fí - li - o, et Spi - ri-tu - i Sancto.

Chorus: Christe Fili Dei vivi, miserére nobis, * allelúja, allelúja. *Vers.* mit *Allelúja* wie in Note 2.

---

[1]) Dieser ℣. wechselt öfters je nach der Festzeit; bei Muttergottesfesten z. B. lautet er *Qui natus es de María Vírgine;* die Veränderung ist im *Antiphonarium,* auch *Compendium Ant.* angegeben.

[2]) Dieser Vers (nach dem *Resp. br.*) hat *in fest. solemn., dupl.* und *semid.* die auf S. 129 unter 2 aufgeführte Gesangsweise, *in fest. simpl.* und *diebus ferial.* jedoch die auf S. 129, 3 angegebene.

[3]) Im offiziellen *Antiphon. Roman.* ist diese Melodie nur im *Commune Antiphon.* aufgenommen; bei den einzelnen Festen wurde durch fettgedruckte Vokale die Silbenverteilung der Texte für Terz, Sext und Non nach Massgabe obiger Melodie angezeigt.

An mehreren Festen des Kirchenjahres (z. B. Fronleichnam) sind auch ausserhalb der österlichen Zeit zwei *Allelúja* angegeben, fallen aber weg, wenn z. B. das *Offic. votiv. de Ss. Sacr.* in der Zeit von Septuag. bis Ostern gesungen wird.

Wenn die *Preces* treffen, werden sie im Ferialofficium nur recitiert, bei *rit. semid.* im Versikelton gesungen. Dann folgen: *Dóminus vobíscum*, Oration *Dómine Deus* im *Tonus simpl. ferial.* S. 87; *Dóminus vobíscum, Benedicámus Dómino* nach S. 133, Nr. 9.

Nach dem *Deo grátias* der Prim findet täglich im Chor die Lesung aus dem *Martyrologium* statt.[1]) Der Lektor beginnt unmittelbar, ohne sich eine *Benedictio* zu erbitten, die für den folgenden Tag treffende Lesung[2]) im Lektionstone (siehe S. 139); z. B.:



Ka-léndis Ja-nu-á-ri-i, lu-na pri-ma, Circumcísio Dó-



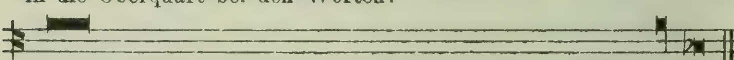
mini nostri Jesu Christi | et Octáva Nativitátis e-jús-dem.

Am Schlusse wird täglich beigesetzt: *Et álibi aliórum plurimórum sanctórum Mártyrum, et Confessórum atque sanctárum*




Vír-gi-num. *Chorus:* ℟. De-o grá-ti-as.

Am Vorabende des Weihnachtsfestes[3]) erhebt sich die Stimme in die Oberquart bei den Worten:



In Béthlehem Judæ náscitur ex María Vírgine factus ho-mo.

Daran schliesst sich „im Passionstone" — ein ergreifender Zusammenhang zwischen Krippe und Kreuz! — der Satz:



Natívitas Dómini nostri Je-su Chri-sti se-cúndum carnem.

Der noch übrige Teil wird im gewöhnlichen *Tonus Lectionis* zu Ende gesungen.

---

[1]) An den drei letzten Tagen der Charwoche unterbleiben die Lesungen aus dem *Martyrologium*.

[2]) Die Rubriken zum *Martyrologium* und dieses selbst geben nähere Aufschlüsse an.

[3]) Den besonderen Ritus an diesem Tage siehe im *Martyrologium*.

Nach dem Martyrologium singt der Hebdomadar abwechselnd mit dem Chor den Versikel: *Pretiósa,* mit dem Terzfall, die Oration *Sancta María (in tono fer.),* dreimal *Deus in adjutórium* im Versikelton und die Oratio *Dirígere* (S. 88, 3). Den Ton für die *Lectio brevis* siehe S. 139.

II. Bei Terz, Sext und Non folgt nach dem *Deus in adjutórium* der Hymnus[1]) mit der nach der Festzeit verschiedenen Melodie (S. 143), dann wird die Antiphon intoniert, nach deren Tonart je drei Psalmen gesungen werden.[2]) Nach dem Gesang der ganzen Antiphon folgen Kapitel, ℟. br., Oration (immer *Tonus simpl. ferial.* S. 87, 2) und *Benedicámus* (S. 133, 9) mit *Fidélium ánimæ* auf einem Tone.

Die ausserordentlichen Feierlichkeiten des Kirchenjahres.

§. 34. Die Weihwasserausteilung an Sonntagen, der Litaneiengesang.

I. An allen Sonntagen wird vor dem Hochamte das Weihwasser ausgeteilt. Der Celebrans intoniert[3]) innerhalb der Osterzeit (vom Osterfeste bis zum Dreifaltigkeitssonntage *excl.*)



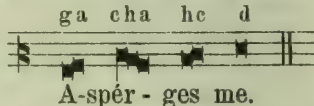
[1]) Am Pfingstfeste mit Oktav wird bei der Terz statt des Hymnus *Nunc sancte* der Hymnus *Veni creátor Spíritus* gesungen.

[2]) Jede dieser drei Horen besteht aus je drei Abteilungen des 118. Ps. *Beáti immaculáti;* bei der Terz: *Legem pone mihi, Memor esto* und *Bonitátem fecísti;* bei der Sext: *Defécit in salutáre tuum, Quómodo diléxi* und *Iníquos;* bei der Non: *Mirabília testimónia, Clamávi in toto corde* und *Príncipes persecúti sunt.* Dieselben schliessen jedesmal mit *Glória Patri,* der erste Vers der neuen Abteilung wird jedoch nicht eigens intoniert, da keine eigene Antiphon vorausgeht.

[3]) Diese Intonationen nebst Fortsetzung, ℣℣. und Orationen sind auf eigenen Tafeln auch einzeln gedruckt und wurden zum Gebrauche der Sänger und des Priesters auf starken Pappendeckel aufgezogen.

Der Chor fährt fort mit: *Egrediéntem* bis zum Psalm, dessen erste Hälfte, sowie *Glória Patri* von *Cantores*, die zweite Hälfte vom Chor vorgetragen werden. Die Versikel mit den Responsorien sind mit Terzfall (§. 31, Nr. 5, S. 130) zu singen, dem ℣. *Osténde.* ℟. *Et salutáre* wird in der Osterzeit *Allelúja* angefügt, die Oration hat den *Ton. fer.* p. 88, 3.

Ausserhalb der österlichen Zeit intoniert der Priester:



und der Chor fährt fort mit *Dómine hyssópo.* Am Passions- und Palmsonntag bleibt das *Glória Patri* weg und die Antiphon wird nach dem ℣. *Miserére* repetiert; ℣. (ohne *Allelúja*) und Oration sind wie bei *Vidi aquam.*

II. In den liturgischen Büchern sind nur drei Litaneien aufgezeichnet: die zu Ehren aller Heiligen, die sogenannte lauretanische und die Namen-Jesu-Litanei. Nur diese drei Litaneien dürfen beim öffentlichen Gottesdienste gesungen werden.[1])

1) Die **Allerheiligenlitanei** ist für die Prozession am Feste des hl. Markus und an den drei Tagen der Bittwoche im *Directorium Chori,* im *Rituale* oder *Processionale Romanum* und im *Cantorinus Romanus* enthalten.

Die Allerheiligenlitanei am Charsamstag und Pfingstsamstag unterscheidet sich am Anfang und am Schlusse in wenigen Noten von der für die Bittage geltenden Gesangsweise; auch bleiben an diesen beiden Tagen mehrere Verse weg, und bei den heil. Jungfrauen ist die Aufeinanderfolge geändert.[2]) Zur Übung finden hier die einzelnen Teile der Litanei Aufnahme.

---

[1]) S. R. C. 16. Juni 1880, 29. Oct. 1882, 6. März 1894, 28. Nov. 1895, 11. Febr. 1898; vgl. Mus. s. 1898, S. 115. Seit 27. Juni 1898 hat die S. R. C. eine Litanei vom heil. Herzen Jesu für jene Diöcesen approbiert, deren Oberhirten um die Erlaubnis der Einführung ausdrücklich nachsuchen. Den Text derselben siehe in Mus. s. 1899, S. 3; eine Choralmelodie dazu ist von offizieller Seite noch nicht ausgegeben.

[2]) Die liturgische Vorschrift für den Vortrag lautet: „Zwei Sänger beginnen die Litanei und die übrigen antworten im gleichen Tone

a) Am Charsamstag und Pfingstsamstag:[1])



auf die einzelnen Verse." Regel und Verpflichtung ist also die Wiederholung der ganzen Verse durch den Chor an den drei Tagen der Bittwoche, am Feste des hl. Markus, sowie Char- und Pfingstsamstag, ausdrücklich wiederholt in der Entscheidung der S. R. C. 16. Sept. 1865 S. Jacobi de Cuba Nr. 3135 (5348). Wenn aber diese Litanei bei ausserliturgischen Feierlichkeiten, z. B. bei Nachmittagsandachten gesungen wird, so sind folgende Vortragsweisen geduldet: 1) Sänger: *Sancta María*, Chor: *Ora pro nobis*, oder 2) Sänger einen ganzen Vers mit *Resp.*, Chor den nächstfolgenden.

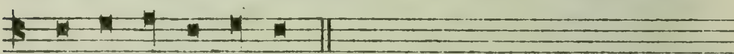
[1]) Sie steht auch im *Grad. Rom.* und dessen Auszügen.



1—3. Agnus De - i, qui tol-lis pec-cá-ta mun-di,



1. par-ce no-bis Dó-mi-ne. 2. ex-áu-di nos Dó-mi-ne.



3. mi-se-ré-re no-bis.



Chri-ste au-di nos. Chri-ste ex-áu-di nos.

Hierauf beginnt der Chor am Charsamstag unmittelbar das *Kýrie* der Messe für die Osterzeit, am Pfingstsamstag das *Kýrie in festis solemnibus.*

b) Bei den Prozessionen am Markustage, in der Bittwoche und bei den Nachmittagsandachten.

Zum Beginne der Prozession schreibt das *Rituale* den Gesang der Antiphon *Exsúrge Dómine (II. modus)* vor; dann folgt:



Ký-ri-e e-lé-i-son. Chri-ste e-lé-i-son. Ký-ri-e



e-lé-i-son. Christe au-di nos. Christe ex-áu-di nos.

Die Melodie zu *Pater de cœlis, Sancta María, Propítius esto, Peccatóres, Agnus Dei,* stimmen mit a) überein. Dann folgen:



Christe audi nos. Christe ex-áudi nos. Ký-ri-e e-lé-i-son.



Christe e-lé-i-son. Ký-ri-e e - lé-i-son.

Der Psalm *Deus in adjutórium* wird im *Ton. fer.* (Ton. VI.) abwechselnd gesungen; die *Vers.* und *Resp.* sind mit dem Terzfall,

unter Beachtung der Regel über einsilbige oder unbeugbare Wörter (§. 31, Nr. 5, S. 130) vorzutragen.

Werden die Orationen mit der *claus. maj.* geschlossen, so trifft *Ton. simpl. fer.*, p. 87, bei der *claus. minor.* der *Ton. fer.* mit dem Terzfall, p. 88. Nach *Dóminus vobíscum* singen zwei *Cantores*:



℣. Exáudiat nos omnípotens et mi-sé-ri-cors Dó-mi-nus.

und der Chor antwortet: 

A - men.

℣ *Et fidélium ánimæ* wird in tieferem Tone recitiert und mit ℟. *Amen* auf dem nämlichen Tone geschlossen.

Die Prozession, bei der die Allerheiligenlitanei in dieser Form gesungen wird, heisst nach altem liturgischen Sprachgebrauch am Tage des heil. Markus *Litaniæ majores*,[1]) an den drei Tagen der Bittwoche aber *Litaniæ minores*.

Diese Litanei wird auch beim vierzigstündigen Gebete nach römischem Ritus mit wenigen Einschiebungen bei der Abteilung *Te rogámus audi nos* gesungen, und findet sich mit den vorgeschriebenen Versikeln und Orationen im *Rituale Romanum* und im Appendix zum *Compendium Antiph. et Brev. Rom.*

2) Lauretanische und Namen-Jesu-Litanei.

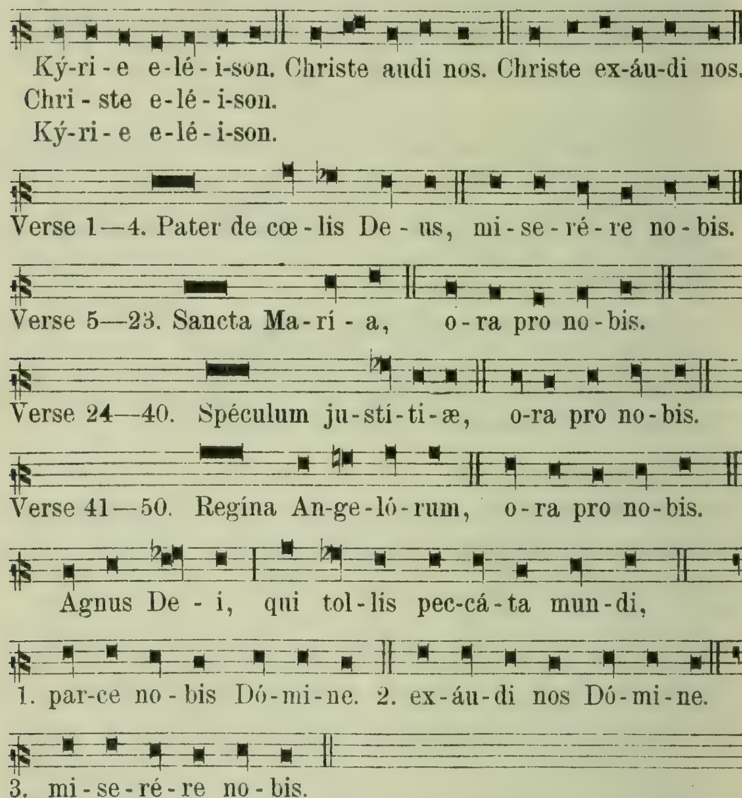
Ausser der auch für Privatandachten[2]) üblichen Allerheiligenlitanei sind nur noch zwei approbiert und als streng liturgisch anerkannt: die lauretanische und die Litanei

[1]) Diese Rogationen heissen die „grösseren", weil sie seit uralten Zeiten feierlicher begangen werden und noch zu begehen sind. Das *Cærem. Ep., Lib. II., Cap. 32,* bemerkt bei den drei Litaneien der Bittwoche, sie seien *„aliquanto remissius"* abzuhalten, während es für die ersteren den bischöflichen Segen und Verkündiguug des Ablasses anordnet. In Entscheidungen der S. R. C. Parmen vom 9. Mai 1857, Nr. 3043 (5233) wird festgesetzt: „In Processionibus, quæ obtinent in festo S. Marci, et in Rogationibus tolerari potest ut Antiphonæ cantentur in Ecclesiis, quas Processio ingreditur, ritu Paschali. Non licet vero in Ecclesiis introgressa Processione interruptis Litaniis Sanctorum, invocare nomina Titularium, licet in iisdem non adsint Litaniis."

[2]) Für den Vortrag der Litaneien haben sich verschiedene Gewohnheiten gebildet. Ausser dem S. 148 in Anm. 2. erwähnten Wechsel, werden in vielen Gegenden drei oder mehrere Versikel, besonders bei Wechsel zwischen Musikchor und Volk, nacheinander gesungen und denselben ein *Ora pro nobis* beigefügt. Für den Vortrag der Choralmelodie ist diese Art sicher unpassend.

vom heiligsten Namen Jesu;[1]) nur diese sind in die liturgischen Bücher *(Rituale, Processionale, Direct. chori)* aufgenommen und mit offiziellem Gesange versehen.

Die einzelnen Kadenzen der lauretanischen Litanei sind folgende:



Seit langer Zeit wurde in Deutschland irrtümlicherweise die lauretanische Litanei mit *Kýrie eléison* u. s. w. geschlossen; die *S. Rit. Congregatio* aber fordert den Abschluss nach dem dritten *Agnus Dei.* In Rom wird der ℣. *Ora pro nobis* sogar von den Chor-

[1]) Die letztere ist seit dem Decret *S. Congr. Indulg. 16. Jan. 1866* ebenfalls auf die ganze Kirche ausgedehnt.

sängern, nicht vom Priester vorgetragen. Eine Wiederholung der ersten fünf Bitten ist nur dann vorgeschrieben, wenn überhaupt jede Anrufung, wie bei der Allerheiligenlitanei an den oben erwähnten Tagen, repetiert werden muss. Es kann also auf *Kýrie* sogleich *Christe,* dann *Kýrie* folgen, wie *exaúdi nos* auf *audi nos;* ähnlich bei der Allerheiligen- und Namen-Jesu-Litanei.

Die Oration ist vor der *clausula minor* und vor dem ℞. *Amen* mit dem Terzfall zu singen.

Die offizielle Gesangsweise der Namen-Jesu-Litanei ist folgende:





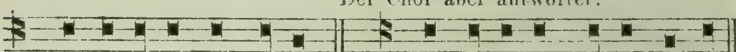
3. mi-se-ré-re no-bis, Je - su. Jesu, audi nos. Jesu, ex-áudi nos.

Diese beiden Anrufungen gelten als Versikel und es folgen daher unmittelbar die zwei Orationen *Dómine Jesu Christe* und *Sancti nóminis tui*, welche unter einer Konklusion im Ferialton mit dem Terzfall vor der *clausula minor (qui vivis et regnas in sǽcula sæculórum)*[1]) und am Schlusse derselben gesungen werden.

§. 35. Die Kerzen-, Aschen-, Palmen-, Osterkerzen- und Taufwasserweihe.

I. Die Kerzenweihe am Lichtmesstage beginnt mit *Dóminus vobíscum.* Dann folgen fünf Orationen, welche im *tonus simplex ferialis* (S. 87, 2) zu singen sind. Während der Austeilung der Kerzen singt der Chor die Ant. *Lumen ad revelatiónem* mit dem Cantic. *Nunc dimíttis;* nach jedem Verse wird die Antiphon *Lumen* wiederholt. Nach der Antiphon *Exsúrge Dómine* singt der Priester die Oration *Exaúdi nos* (nach Septuagesima mit vorhergehendem *Flectámus génua*) *in tono feriali.* Der Diakon intoniert dann im Versikelton:

Der Chor aber antwortet:



℣. Pro-ce-dámus in pa-ce. *Chor.* ℟. In nómi-ne Christi. Amen.

Während der Procession werden vom Chore die Antiphonen *Adórna thálamum* oder *Respónsum accépit,* beim Eintritt in die Kirche das Resp. *Obtulérunt pro eo* gesungen.[2])

II. Am Aschermittwoch wird vor der Aschenweihe vom Chore die Antiphon *Exaúdi nos* mit dem Psalmvers *Salvum me fac* und *Glória Patri* gesungen, dann die Antiphon repetiert.

Die nun folgenden vier Orationen sind *in tono feriali,* S. 88, 3, zu singen. Während der Bestreuung mit der geweihten Asche singt der Chor die Antiphon *Immutémur*

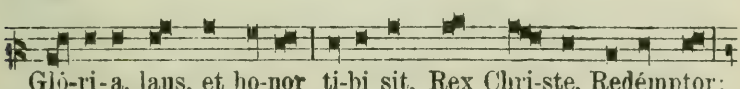
[1]) Das römische *Rituale* schliesst diese Oration nicht mit *Per Dóminum* sondern mit obiger Formel.

[2]) Diese Gesänge stehen im *Graduale, Processionale* und *Rituale Rom.*, sowie im *Compend. Grad. et Miss. Rom.* und *Cantorinus Romanus.*

hábitu oder *Inter vestíbulum,* und zum Schlusse das Responsorium *Emendémus in mélius* mit dem ℣. *Adjuva nos* und *Glória Patri.* Zur Oration **nach** der Bestreuung mit Asche trifft der *Ton. fer.*

III. Nach der Austeilung des Weihwassers[1]) beginnt am Palmsonntag die Palmweihe mit der Antiphon *Hosánna fílio David.* Auf die Oration *Deus quem dilígere,* welche der Priester *in tono simpl. ferial.* S. 87, 2, zu singen hat, folgt die Epistel. Nach derselben singt der Chor das Responsorium *Collegérunt pontífices* oder *In monte Olivéti.* Dann folgen Evangelium, die Oration *Auge fidem* im *tonus simplex ferialis* und die Präfation im Ferialton. Darauf trägt der Chor *Sanctus* und *Benedictus* nach einer **eigenen** Gesangsweise vor, welche mit der im *Réquiem* üblichen übereinstimmt. Von den nun folgenden sechs Orationen wird nur die vierte: *Deus qui per olivæ ramum* mit dem Terzfalle gesungen, die übrigen *in tono simpl. fer.* Während der Austeilung der Palmzweige singt der Chor die Antiphon *Púeri Hebræórum.* Bei der Oration *Omnípotens* trifft der *tonus fer.* mit dem Terzfall.

Vor Beginn der Prozession singt der Diakon: *Procedámus etc.* S. 154. Je nach Bedarf wird die eine oder andere der Antiphonen *Cum appropinquáret, Cum audísset pópulus, Ante sex dies, Occúrrunt turbæ, Cum Angelis, Turba multa* gesungen. Bei der Rückkehr der Prozession treten zwei oder vier Sänger früher in die Kirche ein und beginnen, der vor den Thoren stehenden Prozession zugewendet, die ersten zwei Verse des Hymnus *Glória, laus.* Der Priester mit den übrigen, die ausserhalb der Kirche stehen, repetiert sie. Die Cantores singen alle oder einzelne der fünf Strophen,[2]) der Chor aber antwortet jedesmal mit *Glória, laus* in folgender Weise:



[1]) Das *Gloria Patri* beim *Asperges* bleibt weg.

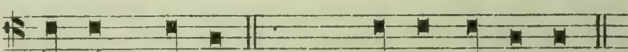
[2]) *Omnes, vel partim, prout videbitur.*



cu-i pu-e-rí-le de-cus prompsit Ho-sán-na pi-um.

Nachdem der Subdiakon mit dem Schaft des Kreuzes an die Thüre gestossen, öffnet sich diese, und die Procession tritt unter dem Gesange des Responsoriums *Ingrediénte Dómino* in die Kirche.

IV. Bei der Feuerweihe[1]) am Charsamstag werden die Weihrauchkörner für die Osterkerze geweiht. Der Diakon, welchem die *benedictio Cerei Paschalis* übertragen ist, singt beim Eintritt in die Kirche mit Beachtung der vorgeschriebenen Ceremonien in dreimaliger Erhöhung der Stimme:

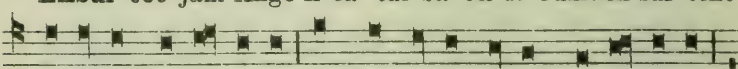


Lu-men Chri-sti. *Chorus.* De - o grá - ti - as.

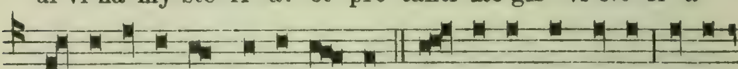
Die Weihe der Osterkerze ist in einem prächtigen Gesang,[2]) *præconium Paschale* genannt, verflochten, der mit dem Präfationsgesang Ähnlichkeit hat, ihn aber an Mannigfaltigkeit und Schönheit übertrifft. Einleitung und Schluss lauten wie folgt:



Exsúl-tet jam Angé-li-ca tur-ba cœ-ló-rum: ex-súl-tent



di-ví-na my-sté-ri-a: et pro tanti Re-gis vi-ctó-ri-a



tu-ba ín-so-net sa-lu-tá - ris. Gáu-de-at et tel-lus tantis

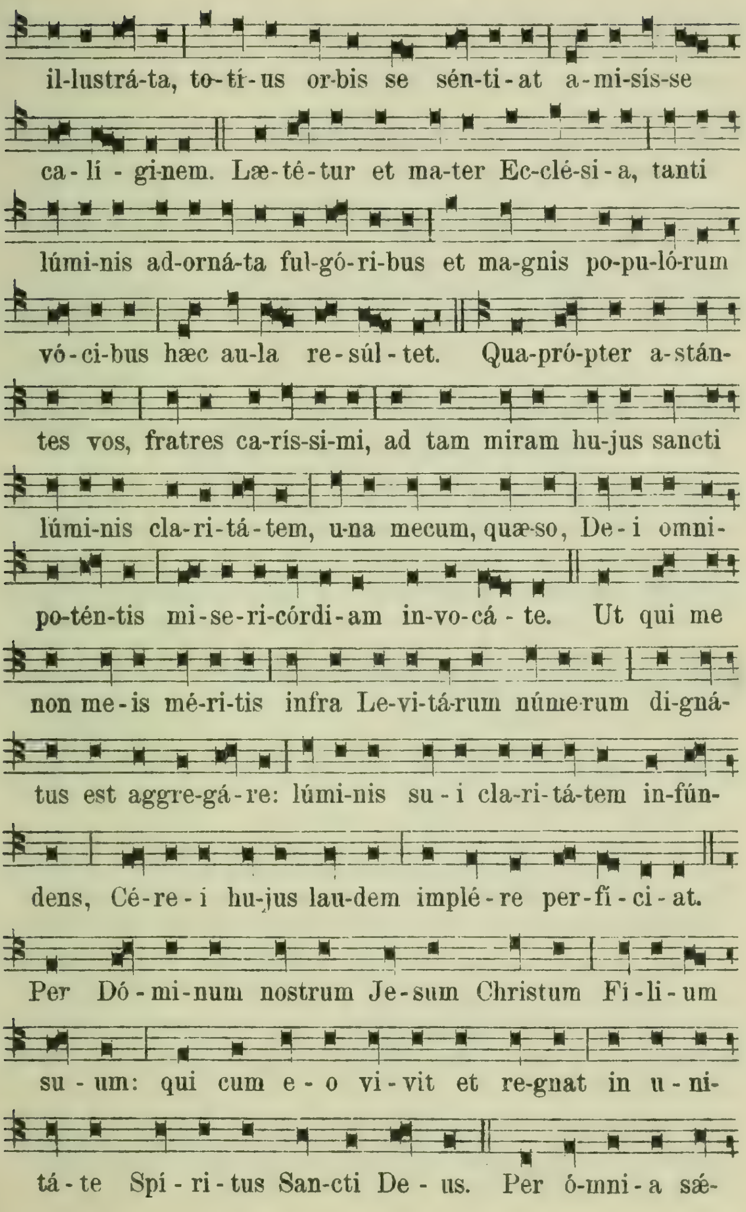


ir-ra-di-á-ta ful-gó-ri-bus: et æ-térni Re-gis splendó-re

---

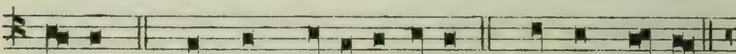
[1]) Die Orationen zur Feuerweihe werden bloss gesprochen; siehe S. 87, Note 2.

[2]) Siehe über die Geschichte desselben die Abhandlung von Dr. Adalb. Ebner im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1893, S. 73--83, und *Paléogr. musicale*, 1895, S. 171 sequ.


il-lustrá-ta, to-tí-us or-bis se sén-ti-at a-mi-sís-se
ca-lí - gi-nem. Læ-té-tur et ma-ter Ec-clé-si-a, tanti
lúmi-nis ad-orná-ta ful-gó-ri-bus et ma-gnis po-pu-ló-rum
vó-ci-bus hæc au-la re-súl-tet. Qua-pró-pter a-stán-
tes vos, fratres ca-rís-si-mi, ad tam miram hu-jus sancti
lúmi-nis cla-ri-tá-tem, u-na mecum, quæ-so, De-i omni-
po-tén-tis mi-se-ri-córdi-am in-vo-cá - te. Ut qui me
non me-is mé-ri-tis infra Le-vi-tá-rum núme-rum di-gná-
tus est aggre-gá-re: lúmi-nis su-i cla-ri-tá-tem in-fún-
dens, Cé-re-i hu-jus lau-dem implé-re per-fí-ci-at.
Per Dó-mi-num nostrum Je-sum Christum Fi-li-um
su-um: qui cum e-o vi-vit et re-gnat in u-ni-
tá-te Spi-ri-tus San-cti De-us. Per ómni-a sǽ-



cu - la sæ-cu - ló - rum. ℟. A-men. ℣. Dó-mi-nus vo-



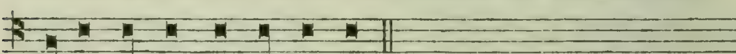
bís-cum. ℟. Et cum spí-ri-tu tu - o. ℣. Sur-sum cor-da.



℟. Ha-bé-mus ad Dó-mi-num. ℣. Grá-ti - as a - gá-mus



Dó-mi-no De - o nostro. ℟. Dignum et ju-stum est.



Ve-re dignum et ju-stum est, etc. Der Schluss[1]) lautet:



Per e - úmdem Dómi-num nostrum Je-sum Christum Fí-



li - um tu - um: Qui te-cum vi-vit et regnat in u-ni-



tá-te Spí-ri-tus San-cti De - us: per ó-mni - a sǽ-cu-la



sæ-cu-ló-rum. ℟. A-men.

Anmerkung. Das *Pontif. Rom.* schreibt die gleiche Gesangsweise für die Verkündigung der beweglichen Feste *(festa mobilia)* vor, welche am heil. Dreikönigsfest *(Epiphania Domini)* unmittelbar nach dem gesungenen Evangelium in jeder Kathedralkirche stattfinden soll.

V. Nach dem Vortrage der Prophetien am Samstage vor Ostern oder vor Pfingsten ist während der Prozession zur Taufquelle der Traktus *Sicut cervus* zu singen. Bei der Ankunft am Taufbrunnen werden zwei Orationen im *tonus*

---

[1]) Der Satz *Réspice* für den römischen Kaiser vor dem Schlusse bleibt weg. aus den in Entscheidung der S. R. C. *Urbis et Orbis* vom 27. Sept. 1860, N. 3103 (5309) ad dub. III angegebenen Gründen; vgl. dazu §. 23, S. 90.

simpl. fer. auf einem Tone gesungen, dann folgt die Präfation im Ferialton. Gegen das Ende derselben ist folgende Stelle dreimal, immer mit höherer Stimme, zu singen:



Descéndat in hanc plenitúdinem fontis, virtus Spiritus Sancti.[1])

Bei der Rückkehr zur Kirche oder zum Altar singen zwei *Cantores* die Allerheiligenlitanei in kürzerer Fassung (siehe S. 149), der Chor wiederholt das Vorgesungene; nach *Christe exáudi nos* beginnt das *Kyrie* der Messe ohne *Introitus.*

§. 36. Die Messe am Gründonnerstag, Charfreitag und Charsamstag.

I. Am Gründonnerstag wird die Orgel erst beim *Glória* gespielt und schweigt dann bis zum *Glória* des Charsamstags.[2])

Die Messe dieses Tages unterscheidet sich nur in Kathedralkirchen von der gewöhnlichen Ordnung der *Missa cantata*, durch die Ölweihe und Fusswaschung, siehe unten §. 37.

Nach der hl. Messe, bei welcher das solemne *Ite Missa est* (S. 114, Nr. 2) zu singen ist, findet feierliche Prozession mit der für den Charfreitag konsekrierten Hostie zu dem Orte statt, welcher für die Aufbewahrung derselben festlich (nicht in schwarzer Farbe) geziert ist. Während der Prozession wird der eucharistische Hymnus *Pange lingua* gesungen. Andere Gesänge sind ausdrücklich verboten.[3])

Zum Schlusse wird im Presbyterium die Vesper gebetet, nicht gesungen, und nach Beendigung derselben unter Recitation des

---

[1]) Der vorletzte Ton *(e)* wird demnach Anfangston für die erste Wiederholung, *fis* Anfangston für die zweite Wiederholung.

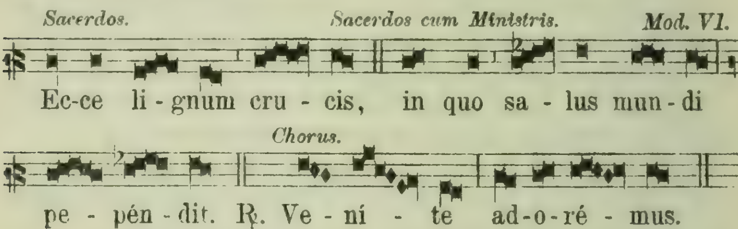
[2]) *Cærem. Episc.* Lib. I, cap. XXVIII. §. 2. (Potest in ecclesia organum et musicorum cantus adhiberi) Feria V. in Cœna Domini ad *Glória in excélsis Deo* et Sabbato Sancto ad *Glória in excélsis Deo.* Es ist also nicht gestattet, schon beim *Kyrie* an diesen beiden Tagen die Orgel zu spielen.

[3]) Auf die Frage: „Num (Feria V. in Cœna Domini) recondito Ss. Euchar. Sacramento in ostiolo possit cantari: Sepulto Domino," antwortete die S. R. C. 7. Dec. 1844 in Narnien. ad 3. N. 2873 (4986): *Negative.*

21. Ps. *Deus, Deus meus, réspice in me,* die Entkleidung der Altäre vorgenommen.

II. Am Charfreitag liest der Lektor die Prophetie *Hæc dicit Dóminus* im Lektionstone, der Chor singt den Traktus *Dómine audívi,* der Priester *Orémus, Flectámus* etc. mit der Oration *Deus a quo,* der Subdiakon im Episteltone die Lektion *In diébus illis,* und endlich der Chor den Traktus *Eripe me.* Hierauf folgt die Passion nach dem Evangelisten Johannes; von *Post hæc autem* angefangen wird der Evangelienton gebraucht. Die Gesangsweise der folgenden neun Orationen ist auf S. 89 angegeben.

Bei der Enthüllung des Kreuzes beginnt der Priester die Antiphon *Ecce lignum* allein; von *in quo salus* an singen die *Ministri* mit, der Chor aber respondiert mit *Venite adorémus,* wie folgt:



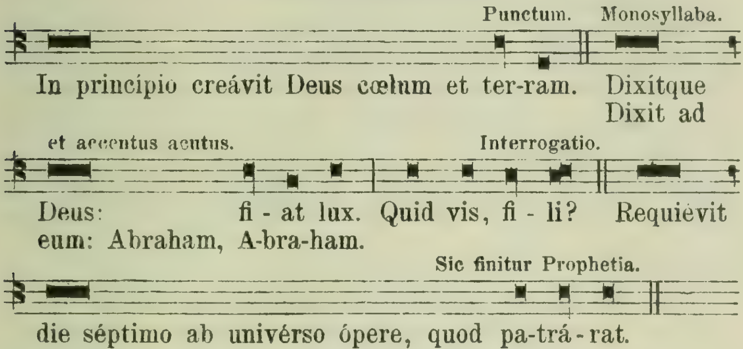
Diese Antiphon ist noch zweimal in gesteigerter Tonhöhe zu repetieren.

Während der Adoration des Kreuzes singt der Chor die Improperien *Pópule meus,* den Hymnus *Crux fidélis* etc. Während die am Gründonnerstag konsekrierte Hostie in Prozession vom bestimmten Orte zum Altare gebracht wird, trägt der Chor den Hymnus *Vexílla regis pródeunt* vor, dessen Gesang während der Ceremonien bis zum *Pater noster* fortgesetzt werden kann.

Nach dem *Oráte, fratres* singt der Celebrans ohne weitere Einleitung: *Orémus, præcéptis salutáribus* im Ferialtone. *Amen* spricht er leise und singt dann ohne *Orémus* im ferialen Messtone die Oration *Líbera nos,* worauf der Chor mit ℟. *Amen* antwortet.

III. Nach der Weihe der Osterkerze sind am Charsamstage zwölf Prophetien zu singen in folgendem

Tonus Prophetiæ.

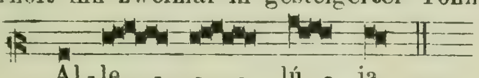


Nach jeder Prophetie[1]) wird *Orémus, Flectámus* etc., S. 89, die Oration aber im *ton. simpl. fer.*, S. 87, 2, gesungen.

Nach der 4., 8. und 11. Prophetie singt der Chor einen *Tractus.*[2])

Nach der Wasserweihe und dem Gesang der Allerheiligenlitanei (s. S. 148) beginnt die Messe mit *Kýrie eléison* nach dem ersten Formular aus dem *Ordinarium Missæ;* am Samstag vor Pfingsten ist die *Missa solemnis* zu wählen.

Das *Glória,* bei welchem die Orgel gespielt wird, und die Oration sind im feierlichen Tone zu singen. Nach der Epistel intoniert der Celebrans den österlichen Jubelgesang und wiederholt ihn zweimal in gesteigerter Tonhöhe.



---

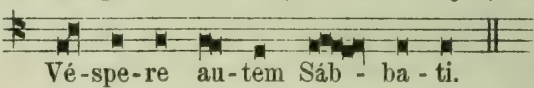
[1]) Nach der zwölften Prophetie jedoch bleiben *Flectámus génua* und *Leváte* weg.

[2]) Die sechs Prophetien mit den Orationen am Pfingstsamstag werden in gleicher Weise gesungen, jedoch in der Reihenfolge: die 3., 4., 11., 8., 6. und 7. des Charsamstags sind die 1.—6. des Samstags vor Pfingsten; der Chor hat nach der 2. (4.) Prophetie den Traktus *Cantémus,* nach der 3. (11.) *Atténde cœlum,* nach der 4. (8.) *Vínea facta est* vorzutragen. Dieselben befinden sich auch im Anhange zur neuesten Ausgabe des *Officium hebdomadæ sanctæ.*

Der Chor antwortet in gleicher Weise, fügt aber nach der dritten Repetition den ℣. *Confitémini* mit dem Traktus *Laudáte Dóminum* bei.

Nach dem Evangelium, beziehungsweise *Dóminus vobíscum* etc., kann die Orgel gespielt oder ein passendes Motett gesungen werden, da kein *Offertorium* vorhanden ist. *Agnus Dei* und *Communio* fallen an diesem Tage ebenfalls fort.

Nach der *sumptio sanguinis* wird die Vesper eingefügt. Der Chor beginnt mit der Ant. *Allelúja,* singt den 116. Psalm *Laudáte Dóminum* im VI. Ton und wiederholt die Antiphon. Kapitel, Hymnus und Versikel bleiben weg, der Celebrans aber intoniert sogleich die Antiphon zum *Magníficat:*



Der Chor fährt mit *quæ lucéscit* . . . fort und singt das Cánticum *Magníficat* im VIII. Tone, 1. Fin. Nach Wiederholung der Antiphon singt der Celebrans: *Dóminus vobíscum,* die Oration (im feierlichen Ton) und *Dóminus vobíscum.* Dem *Ite Missa est* werden zwei *Allelúja* angefügt, s. S. 113, 1.

§. 37. Verschiedene liturgische Funktionen aus Pontificale und Rituale Romanum.

I. In dem Buche, welches die dem Bischofe zustehenden liturgischen Handlungen und Gebete enthält (*Pontificale Romanum* s. §. 18, S. 69), sind der *schola cantorum* sehr viele Gesänge zugedacht, welche sie entweder selbst intonieren und singen muss, oder die vom Bischofe intoniert[1]) und vom Chore fortgesetzt werden. Zum Gebrauche des Chores sind sämtliche Choralgesänge des *Pontificale,* auch die vielen Prä-

---

[1]) Die typische Ausgabe des ganzen Pontificale mit den drei Teilen in einem Bande unterscheidet diese Gesänge durch zwei senkrechte Linien von denen, welche die *schola* zu intonieren hat. Eine Folioausgabe der am häufigsten benötigten Funktionen, zum Gebrauch des Bischofes in einzelne Fascikel geteilt (Firmung, Kircheneinweihung, Priesterweihe etc.), gibt nur diejenigen Worte mit Noten an, welche dem Bischofe zu singen obliegen.

fationen mit Musiknoten, in dem Büchlein *Cantorinus Romanus* (s. S. 71) zusammengestellt.

Die folgenden Zeilen sollen nur eine kurze Übersicht der hervorragendsten Gesänge geben, welche öfter vorkommen, und bei denen die Mitwirkung des Chores nicht wohl entbehrt werden kann, und zwar nach der Reihenfolge des *Pontificale*, beziehungsweise des *Cantorinus*.

1) Nach der Spendung der hl. Firmung kann[1]) vom Chore die Antiphon *Confírma* mit ℣. *Glória. Sicut erat* und Wiederholung der Antiphon gesungen werden; dann folgen Versikel mit Oration.[2])

2) Bei der feierlichen Priesterweihe[3]) obliegen dem Chore: die Allerheiligenlitanei S. 150, b), die Präfationsresponsorien, Fortsetzung des vom Bischofe intonierten Hymnus *Veni Creátor Spíritus* und das Resp. *Jam non dicam vos servos.*

3) Bei der Grundsteinlegung einer neu zu erbauenden Kirche beginnt der Chor die Ant. *Signum Salútis* mit dem 83. Psalm, dem mehrere ℣. mit ℟. und die Allerheiligenlitanei folgen. Der Bischof intoniert die Antiphonen, welche die *schola* mit den treffenden Psalmen fortsetzt, sowie den Hymnus *Veni Creátor Spíritus.*

4) Die Antiphonen Psalmen, Responsorien u. s. w. bei der feierlichen Einweihung der Kirche und bei der Altarkonsekration sind so zahlreich, und die Art der Intonation

[1]) Was nicht gesungen wird, muss laut gelesen werden. Diese Regel gilt allgemein für die bischöflichen Funktionen nach der Vorschrift des Pont.: „*Cantatur . . . vel legitur a ministris, quod etiam in similibus servari debet*".

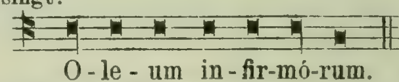
[2]) Über die Gesangsweise beim bischöfl. Segen siehe unten S. 170.

[3]) Bei Erteilung der Tonsur kann die *schola* die Antiph. *Tu es, Dómine* mit dem 15. Psalm und *Hi accipient* mit dem 23. Psalm singen. Bei der Weihe der Subdiakone und Diakone obliegt der *schola* die Intonation, dem Chore die Antwort auf die Versikel der Allerheiligenlitanei bis zum letzten *Kýrie eléison* inclus.; zur Präfation der Diakonenweihe sind, wie bei allen Präfationen des Pontif., die Responsorien des Chores im *tonus ferialis.* Nach der Priesterweihe folgt im *Pontif. Rom.* die Bischofskonsekration, die *benedictio Abbatis* oder *Abbatissæ*, die *benedictio et consecratio Virginum*, die *benedictio et coronatio Regis* oder *Reginæ.*

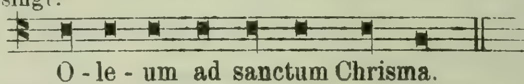
bald durch den Bischof, bald von der *schola* ist so mannigfaltig, dass der Kürze halber nur auf den *Cantorinus Romanus* oder den handlichen, als Auszug des *Pontif.* für diese Funktionen hergestellten Faszikel hingewiesen werden muss. Genaue Proben, ausdauernde Sänger, gewissenhafte Beachtung der zahlreichen Vorschriften sind allein im stande, die Grossartigkeit, Schönheit und Würde dieser Funktionen zu entsprechendem Ausdrucke zu bringen.[1])

5) Über die Verkündigung der beweglichen Feste am Epiphanietage siehe oben S. 158. Das *Pontif. Rom.* enthält auch noch die Gesänge bei der *expulsio publice pœnitentium* am Aschermittwoch und der *reconciliatio pœnitentium* am Gründonnerstage. Diesen seit Jahrhunderten nicht mehr gebrauchten Zeremonien folgt die Ölweihe am Gründonnerstage.

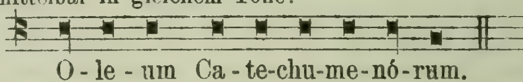
In den Kathedralkirchen beginnt der Bischof unter Assistenz von zwölf Priestern, sieben Diakonen und sieben Subdiakonen die Weihe der heil. Öle in folgender Weise: Zum erstenmal begibt er sich nach der heil. Wandlung vor den Worten des Kanon: *Per quem hæc ómnia.* an den im Presbyterium bereiteten Tisch; der Archidiakon singt:



Ein Subdiakon mit zwei Akolythen bringt das Öl, die Weihe durch den Bischof geschieht ohne Gesang, und das Amt wird hierauf von *Per quem* an fortgesetzt wie gewöhnlich. Nach der Kommunion des Klerus und der ersten Ablution begibt sich der Bischof zum zweitenmal an den bestimmten Platz; der Archidiakon singt:



und unmittelbar in gleichem Tone:



---

[1]) Diesen Funktionen reihen sich an: die Weihe des Gottesackers, die *reconciliatio ecclesiæ et cœmeterii,* die *benedictio novæ crucis, imaginis B. M. V.*, sowie die Glockenweihe. Bei der letzteren wird eine Reihe von Psalmen nur recitiert; für zwei Antiphonen mit Psalmen sind jedoch auch Gesangsweisen angegeben.

Während die heil. Öle in feierlicher Prozession gebracht werden, singen zwei Sänger:

Modus II.



O Redémptor, su-me car-men te-met con - ci-nénti-um.

Der Chor repetiert stets den gleichen Vers, während die zwei Sänger die im *Pontif. Rom.* (auch *Offic. hebd. sanctæ* und *Cantorinus Romanus*) verzeichneten Verse: *Audi Judex, Arbor fœta* etc. singen, bis die Prozession, welche von dem Orte ausgeht, wo die Ölgefässe bereit standen, im Presbyterium angelangt ist. Nach der Weihe des Chrysam folgen drei Orationen und die Präfation im Ferialton; dann begrüssen der Bischof und die zwölf Priester (je zwei gemeinsam) den geweihten Chrysam, indem sie das Knie beugen und dreimal immer in höherem Tone singen:



A-ve sanctum Chrisma.

Die Weihe des heil. Öles für die Katechumenen besteht aus zwei Orationen; dann folgt die dreimalige Begrüssung desselben in der eben beschriebenen Weise unter dem Gesange der Worte:



A-ve sanctum ó - le - um.

Nach beendigter Zeremonie werden die geweihten Öle in Prozession an den Aufbewahrungsort zurückgetragen, und zwei Sänger singen vier Strophen, auf welche der Chor mit *O Redemptor* antwortet.

Erst nach der Ölweihe wird vom Chor die *Communio* gesungen und das Amt in gewöhnlicher Weise mit *Ite Missa est* im feierlichen Tone abgeschlossen.

Die Zeremonien für die feierliche Fusswaschung finden sich im *Missale Romanum*, da sie auch von Priestern vorgenommen werden können, und werden eingeleitet mit dem Gesange des Evangeliums *Ante diem festum Paschæ.* Während der Zeremonie werden neun Antiphonen (ganz oder teilweise) und mehrere *Vers.* und *Resp.* nebst Oration gesungen; siehe *Graduale Rom., Off. hebdom. sanctæ* und *Cantorinus Romanus.*

6) Bei Eröffnung einer Diöcesansynode intoniert der Bischof die Ant. *Exaúdi nos, Dómine,* die *schola* fährt fort und singt den 18. Psalm, später die Allerheiligenlitanei und den Hymnus *Veni Creátor;* am 2. und 3. Tage die Antiph. *Propítius esto* mit dem 78. Psalm.

7) Beim feierlichen Einzug des Bischofs oder Legaten wird die Antiph. *Sacérdos et Póntifex* (s. auch *Processionale Rom.* und *Appendix* zum *Compend.* des *Grad. Rom.*) oder das Resp. *Ecce Sacérdos magnus* gesungen.[1]) Das *Pontif. Rom.* erwähnt diese Gesänge beim prozessionsweisen Empfang des Bischofes ausserhalb der Kirche; das *Cæremoniale Episc.* (Lib. I., cap. 28, Nr. 3) spricht nur vom Orgelspiele, wenn der Bischof zu pontifikalen Verrichtungen sich in die Kathedrale begibt.

8) Wenn der Bischof die Pfarreien seiner Diöcese besucht, schreibt das Pontif. Rom. *Sacérdos* oder *Ecce Sacérdos* zum Empfang bei der Prozession vor.[2]) Auch für den Empfang eines kathol. Kaisers, Königs oder Fürsten (Kaiserin und Königin) sind im Pontif. Rom. eigene Gesänge enthalten.

9) Den Schluss des Pontif. Rom. bilden die Responsorien beim Begräbnis eines Papstes, Kardinales, Metropoliten, Diöcesanbischofes oder eines kath. Kaisers, Königs oder Landesfürsten nach dem *Requiem.* Zuerst ist das Resp. *Subveníte* mit *Kýrie* und den üblichen ℣. und ℟. zu singen, dann folgen ähnlich die vier Responsorien: *Qui Lázarum, Dómine, quando véneris, Ne recordéris* und *Líbera me Dómine.* Dieselben sind auch im *Cantorinus,* sowie in der typischen Ausgabe des *Officium Defunctorum* zu finden.

II. Im *Rituale Rom.* sind nachfolgende Gesänge enthalten:

1) Unter Tit. VI. cap. 3 stehen die beim Begräbnisse Erwachsener vorgeschriebenen Gesänge und Cap. 4: Vesper, Matutin und Laudes des *Officium Defunctorum.*

Der römische Ritus der Exsequien hat in verschiedenen Diöcesen manche Abänderungen erlitten, welche jedoch nicht die Hauptteile des römischen *Rituale* berühren. Da das *Exsequiale Romanum* in eigenem Abdruck mit besonderer Genehmigung und

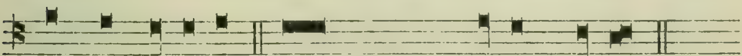
---

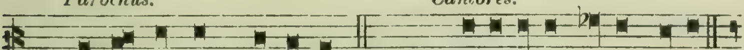
[1]) Wenn der Legat nicht Bischof, sondern Kardinaldiakon ist, muss das Resp. *Fidélis* gesungen werden: sind zwei oder mehrere Legaten zu empfangen, so ist die Antiphon *Vos estis cives Sanctórum* vorgeschrieben.

[2]) Am Schlusse der *visitatio* sind bei der Prozession auf den Gottesacker die Resp. *Qui Lázarum* und *Líbera me Dómine* mit mehreren Versikeln vorgeschrieben; s. auch den Appendix zum Compendium Grad. Rom.

nach Revision der S. R. C. publiziert wurde, so genügt an dieser Stelle die Angabe derjenigen Intonationen, welche nach den Rubriken dem Priester obliegen.









Der Kantor intoniert das Resp. *Subveníte*, der Klerus (Chor) antwortet.[1])

Die Orationen, welche mit *Per Christum Dñm nostrum* oder *Qui vivis et regnas in sǽcula sæculórum* schliessen, sind im Orationston mit Terzfall zu singen. — Nach dem *Kýrie eléison* des Responsoriums *Líbera me, Dómine* folgt:



Nach der Incensation und Aspersion folgen die Versikel mit Oration.

Nach der Benediktion des Grabes intoniert der Priester:





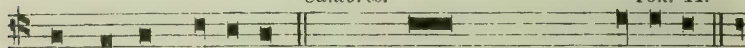
[1]) Besonders schön, und sinnvoll auf den Vorabend des Auferstehungsfestes *(Véspere autem Sábbati)* hinweisend, ist der Gesang des *In Paradísum.*



1. quia visitávit, et fecit redemptiónem ple-bis su-æ. *II.*
2. in domo David púe-ri su-i.

Bei Kinderleichen (Cap. 7, *in exsequiis parvulorum*) intoniert der Priester:

Cantores. *Ton. II.*



Sit nomen Dómi-ni. *Ps. 112.* Laudáte, púeri, Dóminum: *



laudáte no-men Dó-mi-ni. *II.*

Alle übrigen Antiphonen und Psalmen sind nach Angabe des *Officium Defunctorum* von den Sängern in ferialem Tone auszuführen.

2) In Tit. IX. cap. 1 beginnen die Vorschriften und Gesänge für die Prozessionen am Lichtmesstage, s. §. 35, S. 154, am Palmsonntag (S. 155), am Markusfeste und den 3 Tagen der Bittwoche (S. 150) und (cap. 5) am Fronleichnamsfeste.

Da sich dieses Lehrbuch nur mit den Vorschriften der römischen Liturgie befasst, so kann es auf berechtigte oder missbräuchliche Gewohnheiten einzelner Diöcesen nicht näher eingehen.[1])

Für die Fronleichnamsprozession schreibt das *Rituale Rom.* nachstehende Hymnen vor, deren Intonation auch vom

---

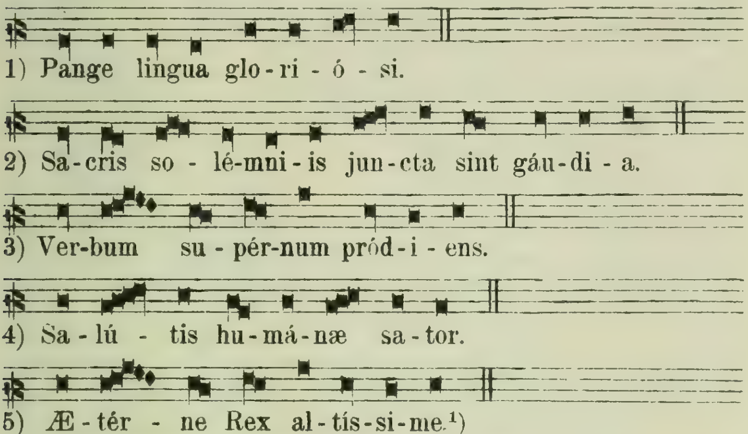
[1]) Es genüge, in nachfolgenden Punkten besonders wichtige Entscheidungen der S. R. C., etwaigen Missbräuchen gegenüber, anzuführen:

1) Ab Episcopo assignetur locus in processionibus concentui musico (vulgo la Banda): verum ante utrumque Clerum. S. R. C. 7. Dec. 1844 in Albanen. Nr. 2869 (4981).

2) Cantores in Processionibus Ss. Corporis Christi, aliisque solemnibus cotta induti incedere debent, et servandum Cærem. Episc. in Cap. II. libri I. (dort wird den Sängern der Platz nach den Klerikern unmittelbar vor dem Kapitel angewiesen). *S. R. C. 8. Oct. 1650 in Veglen. 931 (1620).*

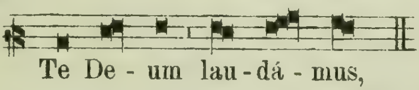
3) Die S. R. C. entschied auf die Anfrage: *An in benedictione populo impertienda cum Ss. Sacramento permitti possit cantus alicujus Versiculi vernacula lingua concepti, vel ante, vel post ipsam benedictionem?* Resp. *Permitti posse post benedictionem. S. R. C. die 3. Aug. 1839 in Bobien. Nr. 2791 (4857) ad 2.*

Priester geschehen kann, wenn er an den Stufen des Altars vor dem *Sanctissimum* kniet. Die vollständigen Melodien sind im *Rituale* oder *Processionale Romanum* zu finden.



Auch *Te Deum* oder die Cant. *Benedictus* und *Magníficat* können, letztere in beliebigen Psalmtönen, gesungen werden. Die Prozession schliesst mit den Strophen: *Tantum ergo* und *Genitori* aus dem Hymnus *Pange lingua*.

Kap. 6—12 befassen sich mit Prozessionen in verschiedenen Anliegen, ohne andere Gesänge als die Allerheiligenlitanei[2]) in Form der Bittwoche (S. 150) vorzuschreiben. In Kap. 13 ist für eine Dankprozession *(pro gratiarum actione)* vorgeschrieben:



mit einer Reihe von Psalmen ohne Angabe von Gesangsweisen, für die also ein beliebiger Ton gewählt werden kann.

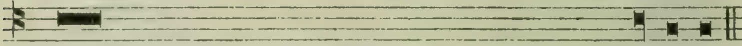
Wird das *Te Deum* am Schlusse einer feierlichen Prozession gesungen, so schreibt das *Rituale* fünf eigene Ver-

---

[1]) Im *Antiphon.* hat dieser Hymnus die Melodie von *Salútis humánæ*. Die Änderung im *Rituale* scheint wegen der unmittelbaren Aufeinanderfolge von zwei gleichen Melodien vorgenommen worden zu sein.

[2]) Über die Litanei beim vierzigstündigen Gebete s. S. 151.

sikel vor nebst *Dómine exaúdi* und *Dóminus vobíscum;* in den übrigen Fällen werden folgende zwei gebraucht:



℣. Benedicámus Patrem et Filium cum Sancto Spi-ri-tu.
℟. Laudémus et superexaltémus eum in sǽ-cu-la.
℣. Benedíctus es Dómine in firmaménto cœ-li.
℟. Et laudábilis, et gloriósus, et superexaltátus in sǽ-cu-la.
℣. Dómine exáudi oratiónem me-am.
℟. Et clamor meus ad te vé-ni-at.

3) Öfters, z. B. bei der ersten gesungenen Messe der neugeweihten Priester, findet die feierliche Anrufung des heil. Geistes statt. Bei solchen Gelegenheiten kann die folgende Antiphon gesungen werden:

Mod. VIII.

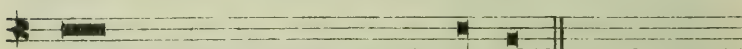


Ve-ni Sancte Spi - ri-tus.[1])

Regelmässig aber wird der folgende Hymnus[2]) mit ℣., ℟. und der Oration *Deus, qui corda fidélium* gesungen:



Ve-ni Cre - á - tor Spí - ri - tus.



℣. Emítte Spíritum tuum et crea-bún-tur.
℟. Et renovábis fáciem ter-ræ.

4) Die Gesangsweise bei Erteilung des bischöflichen Segens ist folgende:



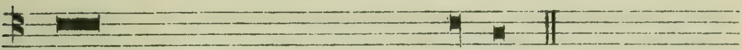
℣. Sit nomen Dómini bene-dí-ctum.
℟. Ex hoc nunc, et usque in sǽ-culum.

---

[1]) Fortsetzung des Gesanges siehe im *Compendium Antiph.* und in *Laudes Vespertinæ.*

[2]) Ausserhalb der österlichen Zeit muss die letzte Strophe dieses Hymnus lauten:

Deo Patri sit glória, | *Ejúsque soli Fílio,*
Cum Spíritu Paráclito | *Nunc et per omne sǽculum.*



℣. Adjutórium nostrum in nómine Dó-mini.
℟. Qui fecit cœlum et ter-ram.



Benedícat vos o-mní-po-tens De-us, Pa-ter, et Fí-



li-us, et Spí-ri-tus Sanctus.[1]) ℟. A-men.

§. 38. Über die Begleitung der Orgel beim gregorianischen Choral.

I. Die Orgel hat sich seit Jahrhunderten in der Kirche eingebürgert und muss mit Vorzug als das kirchliche Instrument bezeichnet werden.[2]) Wenn auch die liturgischen Bücher den Gebrauch der Orgel nicht als unumgänglich notwendig voraussetzen, so enthalten sie doch Anweisungen und Regeln, wann und wie dieselbe gespielt werden könne und solle.

Unter Hinweis auf §. 41 sollen in gegenwärtigem Paragraph nur einzeln bewährte Grundsätze und Regeln für die Begleitung des gregorianischen Chorals dargelegt werden.

Gleichwie sich die Struktur der gregorianischen Melodien von der des modernen Tonsystems wesentlich unterscheidet, so muss auch die Harmonisation derselben mit diatonischen

---

[1]) Eine *benedictio tempestatis*, etwa gar mit dem *Sanctissimum* in den Händen und unter Gesang obigen Textes, ist ein zu beseitigender Missbrauch. Wer durch den Papst oder Bischof die Erlaubnis besitzt, den Segen in feierlicher Weise zu erteilen, kann sich obiger Gesangsweise bedienen, jedoch nach der Vorschrift der typischen Ausgabe des *Rituale* (Tit. VIII, cap. 31), wonach mit ℣. *Adjutórium* begonnen wird. Dann folgen: ℣. *Salvum fac pópulum tuum Dñe,* ℟. *Et bénedic hæreditáti tuæ. Dóminus vobíscum* mit Oration. Bei den Worten *Benedícat vos* steht der Priester auf der Epistelseite und darf nach *Deus* nur das einfache Kreuz machen.

[2]) *„Hoc solo instrumento utitur Ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis, propter abusum histrionum ejectis aliis communiter instrumentis“* schreibt *Ægidius Zamorensis* bei *Gerbert, Scriptores,* Tom. II., pag. 388. Das *Cærem. Episc.* bemerkt: *potest in ecclesia organum . . . . adhiberi* und enthält die gemessene Weisung: *Nec alia instrumenta musicalia addentur, nisi de consensu Episcopi*; siehe Lib. I., Cap. 28, Nr. 1 und 11, sowie unten §. 41.

und konsonierenden Accorden ausgeführt werden, und es soll als Grundsatz gelten:

„Durch die Harmonie der Kirchentonarten darf die Melodie der gregorianischen Gesänge unter keinem Vorwande verändert werden; erstere muss sich in allen Beziehungen der Oberherrschaft dieser Melodien unterwerfen und soll, soweit es die Gesetze der Harmonie und der Kadenzbildung gestatten, diatonisch sein."

Da sich die gregorianischen Melodien schon vor Erfindung der Harmonie gebildet haben, so ist letztere immer eine Zuthat, ein „notwendiges Übel", und verdeckt, auch unter den günstigsten Verhältnissen, die Nuancierung der Sprache und des Vortrags oft in beklagenswerter Weise. Wenn jedoch die Begleitung der Choralgesänge infolge mannigfaltiger Verhältnisse nicht umgangen werden kann, so muss ein durch Zufall und Augenblick entstehendes Konglomerat von Dur- und Molldreiklängen ohne inneren Zusammenhang vermieden werden; die Eigentümlichkeiten der einzelnen Oktavengattungen sind immer genau ins Auge zu fassen.

Anmerkung. Die Frage der Harmonisierungsart des Chorals ist in neuerer Zeit wieder vielfach behandelt worden. In Rom und den meisten italienischen Diöcesen wird der Choral nie mit der Orgel begleitet.

L. Schneider harmonisierte ohne jede Herzuziehung von ♯ und ♭, sogar wo vollkommene Kadenzen angezeigt sind, ohne harmonischen Leitton.

J. G. Mettenleiter gab jedem Tone der Melodie einen Accord in unvermittelter Aufeinanderfolge, jedoch meist nach den alten Regeln des zweistimmigen Kontrapunktes *(nota contra notam).*

Dr. Franz Witt adoptierte in der Orgelbegleitung zum *Ordinarium Missæ* des offiziellen *Graduale* das diatonische System mit vollkommenen harmonischen Kadenzen, jedoch unter Beachtung der rhythmischen Anordnung des Chorals, so dass zusammengehörige, schwungvoll vorzutragende Neumen oder Perioden mit durchgehenden Noten über einem liegenden Bass begleitet und nur an bedeutungsvoller Stelle mit neuen Accorden versehen werden. Näheres darüber siehe in dem Vorwort zu oben erwähntem Werke, sowie in *Musica sacra,* 10. Jahrg., Nr. 5.

Die Orgelbegleitung zum offiziellen *Graduale* und *Vesperale* ist in ähnlicher Weise, mit besonderer Rücksicht auf den freien deklamatorischen Rhythmus des Chorals, vom † Domorganisten J. Hanisch

gefertigt worden; Transposition und Redaktion besorgte der Verfasser dieses Buches.[1]) Eine neue (3.) Auflage dieser Orgelbegleitung zum *Grad. Rom.* besorgte Jak. Quadflieg mit trefflichen Vorspielen. Für die Gesänge zwischen Epistel und Evangelium (Graduale, Allel. mit ℣., Traktus, Sequenzen) schrieb Jos. Schildknecht eine vorzügliche Begleitung mit Vor- und Zwischenspielen, beziehungsweise Modulationen.

Als Vorteile dieser Begleitungsart sind zu erwähnen: 1) Da viele Noten der Melodie nur über einem Accord stehen, wird auch der weniger geübte Organist immer in engster Verbindung mit den Sängern bleiben können; 2) die Methode entspricht mehr der Einfachheit des Chorals und schützt vor Monotonie; 3) gleichwie in den Melodien selbst nicht alle Noten gleichmässig betont sind, so schickt es sich auch, besonders die über einer Silbe stehenden Noten als „durchgehende" zu behandeln; 4) auf diese Weise wird die Melodie klarer, sie tritt mehr in den Vordergrund, wird durch zu viele Accorde nicht erstickt und verdeckt.

Auf die Frage, welche Töne als Grundlage für die Harmonisierung gregorianischer Melodien gebraucht werden sollen, können nachstehende Regeln als Privatansicht des Verfassers gelten. Dieselben basieren in Bezug auf die Behandlung der Basstimme und die Wahl der Accorde auf ähnlichen Beispielen der besten Meister des 16. Jahrhunderts, in Bezug auf die Behandlung der Melodie aber auf dem Grundsatze, dass die Begleitung nicht eine Verkleidung der gregorianischen Melodien, sondern nur ein leichter Untergrund sein solle, auf welchem sich die gregorianischen Melodien deutlich und klar abheben müssen.

I. Allgemeine Regeln.

1) Je reicher die gregorianischen Melodien auf einer Wortsilbe gebildet sind, desto einfacher sei die Begleitung; man wähle einen Accord, in welchem möglichst drei auf- oder abwärts steigende Noten enthalten sind.

---

[1]) Ein ausführliches Verzeichnis der Orgelbegleitungen zu den römischen Choralbüchern siehe im Musikverlagskatalog von Fr. Pustet.

2) Die Schlussnote (Finale) eines gregorianischen Tonsatzes soll regelmässig mit dem gleichen Basstone begleitet werden, so dass die Melodienote in der Oktavlage sich befindet und der Accord mit grosser Terz in einer Mittelstimme ausklingt.

3) Da jeder Ton der gregorianischen Melodien als Prim, Terz oder Quint eines Dur- oder Molldreiklanges angesehen werden kann, so genügen in erster Linie die Dreiklänge der Finale und Dominante, in zweiter Linie aber die leitereigenen Dreiklänge der den authentischen und plagalen *modi* gemeinsamen Töne[1]) mit ihren zwei Umkehrungen zu stilvoller harmonischer Begleitung.

4) Ausser diesen Dreiklängen und ihren Umkehrungen können auch die Nebenseptimenaccorde der betreffenden diatonischen Tonleiter als Begleitungsaccorde dienen. Den Dominantseptimenaccord jedoch in seiner Grundform und in seinen Umkehrungen vermeide man; als Ausnahme kann die dem Dreiklange folgende kleine Septime gelten bei Kadenzen der Mittelstimme oder auch bei abwärtssteigender Melodie,

z. B.:



5) Als vorletzter Accord kann in den meisten Fällen der sogenannte Dominantendreiklang (nach moderner Ausdrucksweise) gebraucht werden, also der Dreiklang auf *c* für den V. und VI. Ton, der auf *d* für den VII. und VIII. Ton, der auf *a* für den I. und II. Ton, wenn nicht etwa die vorletzte Note der Melodie *c* ist. Für den III.

---

[1]) Dreiklänge auf *h* sind wegen der verminderten Quinte ausgeschlossen, dagegen ist die erste Umkehrung als Sextaccord (*d, f, h*) sehr brauchbar.

und IV. Ton jedoch ist der sogenannte phrygische Schluss anzuwenden.[1])

6) Die weite Harmonielage ist als Regel zu empfehlen; die vier Stimmen sollen so gut und fliessend verteilt sein, dass sie eventuell von Sopran, Alt, Tenor und Bass gesungen werden könnten. Auf gemeinsame Töne ist bei der Aufeinanderfolge der Begleitungsaccorde besonderes Gewicht zu legen.

7) Beim Umschreiben in weisse Noten wähle man für ▪ = 𝅝, für ■ = 𝅗𝅥, für ♦ = ♩, und teile in Bass- und Mittelstimmen durch Punkte oder Ligaturen die Noten so ein, dass sie den relativen Notenwerten der Melodie entsprechen.

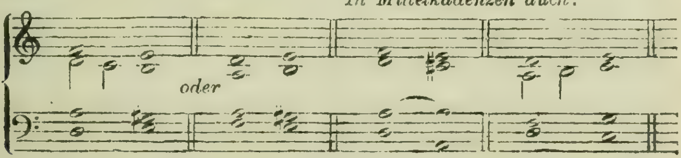
8) Wenn die Sänger bei Absätzen | ‡ oder Abteilungen atmen, hat auch der Organist abzusetzen; er schmiege sich aufs innigste an den Sängerchor und lese daher stets den Text mit, um alle Flexionen der Deklamation genau beachten und denselben folgen zu können.

9) Eine Modulation in der Begleitung, d. h. Anwendung von *cis, fis* oder *gis* in einer Mittelstimme ist dann angezeigt, wenn die gregorianische Melodie mit *e — d, a — g* oder *h — a* abschliesst, so dass die entsprechenden Accorde $\overset{\sharp}{a}$—*d*, $\overset{\sharp}{d}$—*g* oder $\overset{\sharp}{e}$—*a* gewählt werden können.

Da ein *fis* im gregorianischen Choral unmöglich ist, so sind der Dur- und Mollaccord auf *h* ausgeschlossen. Bei Transposition nach abwärts oder aufwärts sind *mutatis mutandis* die gleichen Regeln zu beobachten.

10) Die Basstimme ist regelmässig in der Gegenbewegung zu halten; bei aufwärtssteigender Melodie ist auch die gerade Bewegung in Terzen, resp. Dezimen zu empfehlen. Wenn viele Silben oder Wörter auf einem Tone gesungen werden,

In Mittelkadenzen auch:

[1])


wie beispielsweise bei den Psalmen, so ist die Seitenbewegung *(motus obliquus)* angezeigt.

11) Abwechslung mit nur dreistimmiger Begleitung, oder vierstimmig ohne Gebrauch des Pedals, empfiehlt sich, wenn auch der Sängerchor teils in Knaben- oder Männerstimmen oder in Solisten und Chor abgeteilt ist. Die Registrierung hat sich immer nach der Stärke des Sängerchores zu richten und darf die Singstimmen nie übertönen.

12) Die Vorspiele sollen Motive aus dem Anfange des Gesangssatzes entnehmen, und entweder harmonisch oder imitatorisch behandelt werden; die Nachspiele sind in ähnlicher Weise auszuführen.

II. Besondere Regeln.

1) Beim ersten und zweiten Ton wird das *c* unter *d* am besten durch Basston *F* in der Quintlage oder auf *a* in der Terzlage mit folgendem Accord auf *g*, bezw. *D* harmonisiert;

z. B.

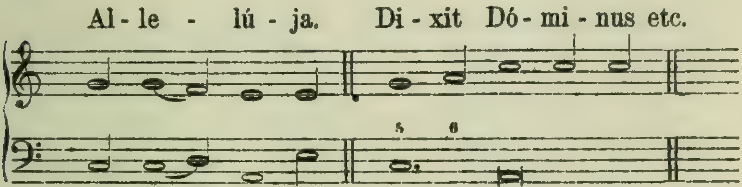


Ausweichung auf Basston *E* mit grosser Terz in der Mittelstimme ist bei Melodiengang *h a* angezeigt. Die Melodieformel *a g* begleite man im dorischen Tone nicht mit den Bassnoten *D G*, sondern mit Dreiklängen auf *F* und *C* oder *F* und *G*.



2) der dritte und vierte Ton fordern bei der Mittelkadenz *e d* die Accorde auf *A* und *D*; bei der Melodie *f e*

sind die Dreiklänge auf *D* und *E* oder auf *D A E* zu wählen, besonders bei Antiphonen, nach welchen die Intonation *g a c* folgt; z. B.:



Beim vierten Ton erheischt die Melodie *a h g f e* als begleitende Basstöne Dreiklänge auf *D G C D A* (oder *E*); z. B.:



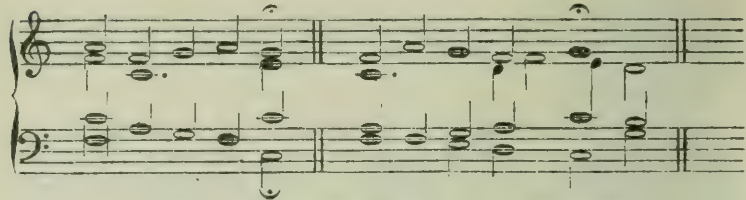
3) Der fünfte und sechste Ton können wie das moderne *C* und *F dur* behandelt werden; als Modulation ist bei der Melodie *c h a* die Begleitung über den Basstönen *C E A* anzusehen; z. B.:



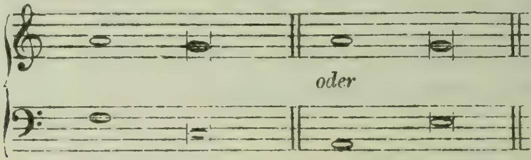
4) Im siebenten und achten Ton ist die Schlusswendung der Melodie mit den Akkorden *D G* zu begleiten; z. B.:



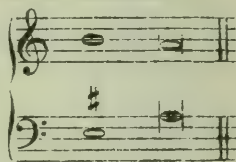
Die Melodieformel *a f g a g* oder *f a g f g* lässt sich passend folgendermassen harmonisieren:



Für die Mittelkadenzen mit Melodie *a g* eignen sich die Accorde über *F C* oder *A E;* z. B.:



5) Beim neunten und zehnten Ton lautet die Hauptkadenz *h a* über den Basstönen *E A:*



Mittelkadenzen, wie *g f* oder *e d* sind in folgender Weise zu harmonisieren:



6) Der elfte und zwölfte Ton **können** wie das moderne *C dur* behandelt werden.

Die oben erwähnten ausgearbeiteten Orgelbegleitungen bieten eine Menge von Abwechslungen, welche hier als Beispiele zur Übung eingeschaltet werden können. Für die Anfänger empfehlen sich die Harmonisierungen der Psalmtöne und Choralresponsorien von Hanisch-Quadflieg, Jos. Schildknecht u. A.

Wenn mehrere Choralgesänge von verschiedenen Tonarten aufeinander folgen, z. B. bei den Tagzeiten die Antiphonen mit den Psalmen, so soll auf eine gleichmässige oder doch annähernde Tonlage und Klangfarbe Rücksicht genommen werden. Es ist Aufgabe des Organisten, durch f r e i e T r a n s p o s i t i o n die Choralgesänge

dem Bedürfnis gemäss in mehrfacher, bezw. in jeder geforderten Tonlage wiedergeben zu lernen. Um diesen Grad der Fertigkeit zu erlangen, ist stete Übung im Lesen aller Schlüssel nach Anleitung der §§. 7 und 16 unumgänglich notwendig, und zwar so lange, bis den Spieler keine Forderung in dieser Beziehung mehr in Verlegenheit bringt.

Nicht oft genug kann betont werden, dass Gewissenhaftigkeit, strenge Selbstkritik, eifrige Beobachtung grosser Meister, verbunden mit unausgesetztem theoretischem Studium, Eigenschaften eines katholischen Organisten sein sollten.[1]

Es ist eine traurige, leider zu wenig beachtete Thatsache, dass gerade der „Organist" ein gewisses Recht beansprucht, zu spielen, was ihm in den Kopf kommt oder in die Finger fällt, während doch beispielsweise der Sänger an seine Noten gebunden ist, oder der Prediger nie die Kanzel besteigt, ohne sich vorzubereiten. Wenn mancher Orgelimprovisator gedruckt oder geschrieben sehen und prüfen könnte, was er in Präludien u. s. w. aus dem Stegreif geleistet hat, so dürfte ihn tiefe Scham erfassen, und der Entschluss in ihm reifen, so lange zu lernen und zu üben, bis er in der Lage ist zu spielen, als ob das Vorgetragene geschrieben und gefeilt wäre.

Ich schliesse diese kurzgedrängte Abhandlung mit den Worten von *Ambros:*[2] „Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so gross, dass sie auch ohne alle Harmonisierung sich aufs intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und Jahrhunderte lang einen Schatz bildeten, von dessen Reichtümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des gregorianischen Gesangs erstarkt: sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des *Organum,* der *Diaphonie* und des *Fauxbourdon* an bis zur höchsten Vollendung im Palestrinastile herangebildet."

[1] Wer sich zu schwach fühlt, den gregor. Choral richtig und fliessend, im engsten Anschluss an den Sängerchor, zu begleiten, unterlasse die Harmonisierung, um nicht mehr zu schaden als zu nützen.

[2] Geschichte der Musik, Band 2, S. 67, 3. Aufl. (1891) S. 78.

C. Erkenntnis.

I. Allgemeine Andeutungen.

§. 39. Für Kleriker.

Es ist bekannt, mit welcher Sorgfalt in früheren Jahrhunderten der Choral vom Klerus geübt wurde, und mit welchem Eifer die Kirche in allen Jahrhunderten zur eifrigen Pflege des Choralgesanges aufmunterte. Das Lob bei *Ecclesi. 44, 5: Laudemus viros gloriosos, et parentes nostros in generatione sua . . . in peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina scripturarum* ist als Auszeichnung vieler Heiligen *(Comm. Conf. Pont.)* im Brevier aufgenommen; der ganze katholische Ritus ist mit den Gesängen heiliger, erleuchteter Männer gleichsam durchwoben und durch sie verklärt. Bischöfe, Priester und Kleriker wetteiferten, all diese herrlichen Choralgesänge in würdiger Weise auszuführen, und die Konzilien forderten[1]) wiederholt zur gewissenhaften Pflege des Choralgesanges auf.

[1]) *Laicus in ecclesiis non debet recitare, nec* Alleluja *dicere, sed psalmos tantum sine* Alleluja *(Theod. von Canterbury* bei *Gerbert, De Cantu. Tom. I., p. 243).* Als Ergänzung zu §. 3, S. 16, Anm. 2 u. 3 seien noch folgende Bestimmungen von Provinzialkonzilien angeführt: *Invigilent (Episcopi) diligenter ne cantus exponatur contemptui; modo quo executioni mandatur; . . . chorusque a peritis in cantu gregoriano regatur; quod vix obtinendum est, nisi studiosa juventus, præ mundana, Ecclesiæ musicam addiscat. Dent igitur operam rectores collegiorum seminariorumque, qui tam admirabili zelo juventuti instituendæ se devovent, ut cantum gregorianum alumni apprime doceantur* (Conc. Quebec. 1851). — *Doctorum hominum investigationibus aucti excitatique Clerici omnes cantum firmum seu planum . . . summo studio excolant, ac canora suavique voce promere sciant. Hujus cantus frequentes lectiones in majoribus et in minoribus nostris seminariis haberi, ac de eo bis in anno examen fieri volumus et mandamus* (Conc. Burdigal. 1859). — *In Seminariis lectionem cantus omnes frequenter adeant, ut clerici, cum ad sacerdotium fuerint evecti et ad regimen alicujus ecclesiæ vocati, scholas cantorum instituere valeant, eisque præesse exemplo sancti Gregorii Magni non dedignentur; et ita, vel per se vel per scholares, publicum officium faciant expleri* (Conc. Tolos. 1850). — *Cantus gregoriani schola in omnibus seminariis esse debet. Hanc Episcopi publicis experimentis, præmiis propositis et præsentia ipsa sua, Gregorii Magni exemplum imitantes, excitare ac*

Wenn wir uns hier zuerst an den Klerus richten, so thun wir dieses in der festen Überzeugung, dass das Studium des Choralgesanges und die gute Aufführung desselben hauptsächlich von ihm abhängt. . . . „Es ist aber nur zu wahr, dass manche Männer durch ihre Sorglosigkeit die vorzüglichste Veranlassung werden, dass er dahinwelke und vergehe. Man möchte mit Kardinal Bona[1]) ausrufen: „*Ut fatear quod res est, pudet me plerosque ecclesiasticos viros totius vitæ cursu in cantu versari, ipsum vero cantum, quod turpe est, ignorare.*“[2]) Stein bespricht in seinem trefflichen Büchlein[3]) die Pflichten des Priesters als Hausherr in seiner Kirche auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, erwähnt, dass in früheren Zeiten musikalische Kenntnis vorzüglich unter dem Klerus anzutreffen war, und dass sich erst von der ausgearteten Kirchenmusik der grössere und bessere Teil mit Recht abgewendet habe, aber mit unverzeihlicher Sorglosigkeit unthätig geblieben sei. „Wäre die Gleichgültigkeit nicht gewesen, so würde die Unkenntnis nicht so gross geworden sein“.[4]) Er betont daher möglichst frühen, gründlichen Unter-

---

decorare curent. Clerici omnes cantus ejusmodi scholam frequentent. Mansionarii, Magistri chori et præcentores hanc cantus ecclesiastici peritiam legitimo comprobent experimento (Conc. Urbinat. 1859). — *Curent Episcopi, ut in seminariis scholam cantus (gregoriani) . . . omnes clerici tempestive frequentent, nec ex facili ad sacros ordines admittant, quos, nulla excusante legitima causa, eam neglexisse vel non satis profecisse compererit* (Conc. Ravenn. 1855): siehe auch die *Collectio Lacensis*, beziehungsweise die Zusammenstellung der in derselben enthaltenen kirchenmusikal. Materien durch P. Raphael Molitor O. S. B. im kirchenmusikal. Jahrbuch 1888, S. 45—62.

[1]) *De Cantu eccl.* §. III., Nr. 1.

[2]) Janssen, *Méthode (les vrais principes) du Chant Grégorien.* H. Dessain, Malines. Auch deutsch von *Smeddink*, Mainz, Schott.

[3]) Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit. Köln, Bachem. In ähnlichem Sinne behandeln den Gegenstand: Dr. Jos. Selbst, der kath. Kirchengesang beim hl. Messopfer, 2. Aufl., Regensburg, Pustet, 1890; Paul Krutschek, die K.-M. nach dem Willen der Kirche, ebenda, sowie die kirchenmusikal. Zeitschriften: Fliegende Blätter, Musica sacra u. s. w.

[4]) Hoffen wir, es seien infolge der grösseren Teilnahme und gründlicheren Einsicht des Klerus die Worte von Fr. Bollens in *„der deutsche Choralgesang in der katholischen Kirche etc.“*, S. 180, unwahr geworden: „Der Unterricht im gregor. Gesang ist meistens gerade

richt im Klavier- und Orgelspiel für alle jungen Leute, die den geistlichen Stand erwählen. „Wenn in diesen Stadien der Bildung der zukünftige Priester die Erwerbung musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten versäumt hat, dann kann ihm später im Priesterseminar nicht viel mehr beigebracht werden. Hier ist es zu spät, um die musikalische Bildung eines jungen Mannes zu beginnen, selbst zu spät, um ihn zu einer würdigen Ausführung des so einfachen liturgischen Altargesanges anzuleiten.“ Procksch:[1]) „Der Geistliche selbst muss in der Kirche, wenn auch nur am Altare, als Sänger auftreten; er hat die Oberaufsicht über die Kirchenmusik, den Volksgesang, das Orgelspiel. . .“ Antony:[2]) „Wenn gleich manche sich in etwa damit entschuldigen können, dass sie in musikalischer Befähigung von der Natur stiefmütterlich behandelt sind, und dass sie die Fehler im Gesange, sowie die Mittel zur Verbesserung derselben nicht kennen, so bleibt ihnen doch die Pflicht, durch fremde Hilfe das zu erwirken, was sie selbst zu thun nicht imstande sind; denn auch für sie steht geschrieben *(Jac. IV, 17.): Scienti igitur bonum facere, et non facienti, peccatum est illi.*“ Amberger:[3]) „Jeder,

solchen Männern übergeben, welche selbst nichts von ihm wissen, und deswegen, wie auch wohl zuweilen aus anderen Gründen, gar keine Autorität besitzen, wodurch dann die Gesangsstunde zur Erholungs- und Belustigungsstunde gemacht wird. Man ist gern zufrieden, wenn die Zöglinge die Kollekten, Präfationen etc. notdürftig absingen, und das *Gloria, Ite Missa est*, etc. intonieren können, wohin es viele doch nicht einmal bringen!“ Schon im 11. Jahrh. wurde geklagt: *„Sunt etiam plerique Clerici vel Monachi, qui artem Musicae jucundissimae neque sciunt, neque scire volunt, et, quod gravius est, scientes refutant et abhorrent, et quod si aliquis musicus eos de cantu, quem vel non rite vel incomposite proferunt, compellat, impudenter irati obstrepunt, nec veritati adquiescere volunt, suumque errorem suo conamine defendunt.“* Guido Aretin. bei Gerbert, *Scriptores*, T. II., pag. 51.

[1]) Aphorismen über katholische Kirchenmusik. Prag, Bellmann.

[2]) Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des gregor. Kirchengesanges.

[3]) *„Pastoraltheologie“*, II. Band von S. 216—234. Dr. Val. Thalhofer, Handbuch der kath. Liturgik, und fast sämtliche seit ewa 30 Jahren erschienenen Werke über Pastoraltheologie enthalten beherzigenswerte Motive, den liturg. Gesang mit Liebe zu pflegen. Auch der Hirtenbrief des sel. Bischofs Valentin von Regensburg in betreff der Kirchenmusik, abgedruckt im Cäc.-Kal. 1884. S. 44 ff., muss hier erwähnt werden. C. Sev. Meister schreibt in seinem Werke

welcher in das Gebiet der Liturgie eintritt, ist ebenfalls verpflichtet, den Choralgesang nach Möglichkeit genau zu erlernen und ebenso im Sinne der Kirche zu singen, wie ihm die Pflicht obliegt, der getreueste Beobachter der Rubriken zu sein." „Ob auch nicht jeder jenen wundervollen Einklang des Tones und der zartesten Bewegungen im Herzen der Kirche zu suchen und zu erkennen vermag, so ist es doch Pflicht eines jeden, mit heiliger Freude auf diese Gesänge der Kirche zu achten, nicht mit Gleichgültigkeit darüber sich wegzusetzen, nach ihrer Wahrheit und Schönheit und Macht zu suchen, und nicht vielleicht durch Versäumnis der notwendigen Übung oder durch Hudelei sich zuletzt jeden Gefühls selbst zu berauben. Jeder soll die Schönheit des Chorals immer tiefer zu fühlen trachten, damit er auch mit Andacht ihn singen möge." „Wende nicht ein, dass das Volk wenig davon verstehe; du singst im Namen der Kirche zur Verherrlichung ihres ewigen Bräutigams; aber du darfst auch glauben, dass durch erhebenden Gesang die Gemüter der Gläubigen wunderbar ergriffen werden."

Ermahnungen aus älterer Zeit haben den gleichen Inhalt und eifern zum guten Vortrage und zu fleissiger Übung des liturg. Gesanges an. So schreibt Bernardus[1]): *Sunt quidam voce dissoluti, qui vocis suæ modulatione gloriantur, nec tantum gaudent de dono gratiæ, sed etiam alios spernunt. Tumentes elatione aliud cantant, quam libri habeant; tanta est levitas vocis, forsitan et mentis. Cantant ut placeant populo magis quam Deo. Si sic cantas, ut ab aliis laudem quæras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam. Viros decet virili voce cantare, et non more fœmineo tinnulis vel falsis vocibus velut histrionicam imitari lasciviam.*[2])

Das Buch der *Instituta Patrum* enthält die Weisung: *Nec volubilitate nimia confundenda quæ dicimus, qua et distinctio perit et affectus . . . cui contrarium est vitium nimiæ tarditatis.*

„das katholische deutsche Kirchenlied": „Der kirchliche Gesang ist ein wesentlicher Teil des Kultus; die Geschichte desselben ist ein Stück Kirchengeschichte; Kenntnis desselben in seiner kirchengeschichtlichen und liturgischen Bedeutung ein Teil der theologischen Wissenschaft." Siehe auch *Durandus, Rationale divinorum officiorum, Lib. II. De cantore, de psalmista etc.*"

[1]) Bei Bona, Div. Psalmod. cap XVII., de cantu Eccl. §. V.

[2]) Der Ausdruck *castigatio vocis* bei der Subdiakonatsweihe (Humerale) kann wohl auch im Sinne des hl. Bernhard verstanden werden.

Hieron. von Mähren:[1]) *Numquam cantus nimis basse incipiatur, quod est ululare; nec nimis alte, quod est clamare; sed mediocriter, quod est cantare.*

Bona aber schliesst loc. cit.: *Denique damnandi sunt illi, qui parcentes vocibus suis rapinam faciunt in holocaustis, qui vitulos scilicet labiorum suorum Domino reddere negligentes, vel dolorem capitis vel stomachi debilitatem, vel exilitatem vocis prætendunt ad excusandas excusationes in peccatis: cum revera totum in eis sibi vendicent mentis evagatio, distractio cordis, carnis inertia et propriæ salutis incuria. Non enim considerant, quod qui a communi labore se subtrahunt, communi etiam retributione carebunt, et qui Ecclesiam servitute, proximum ædificatione, Angelos lætitia, sanctos gloria, Deum cultu defraudant, ipsi quoque Dei gratia, sanctorum suffragiis, Angelorum custodia, proximi adjutorio, Ecclesiæ beneficiis se reddunt indignos. . . . . Eis enim, qui legitime canunt, et sapienter psallunt (inquit Rupertus Abbas) remuneratio vel præmium erit carmen æternum.*

§. 40. Für Dirigenten.

Dem Dirigenten, der leitenden Seele des Chores, obliegt die strenge Pflicht, die Sänger im Vortrage des Choralgesanges durch Wort und Beispiel zu belehren und seine ganze Aufmerksamkeit einer sorgfältigen Ausführung desselben zu schenken.

Ein Haupthindernis der Pflege und guten Ausführung des gregorianischen Gesanges liegt aber in der schmerzlichen Thatsache, dass viele Dirigenten wohl hinreichend in der modernen Musik unterrichtet sind, für Vortrag des Choralgesanges aber infolge ihrer mangelhaften und einseitigen Kenntnis nur mitleidiges oder verächtliches Achselzucken haben.

Näher lassen sich die Pflichten des Dirigenten in folgenden Punkten zusammenfassen:

1) Er muss die Sprache der Kirche verstehen, da alle liturgischen Gesangstexte in lateinischer Sprache verfasst sind. Das beste Verständnis des Textinhaltes, den richtigsten Ausdruck der Melodie nach Erfordernis und Zusammenhang der liturgischen Handlung vermittelt freilich die eigene, gewöhnliche Kenntnis der lateinischen Kirchensprache; wo aber diese mangelhaft oder gar nicht sich findet, muss jedenfalls

[1]) Dominikanerpriester zu Paris um 1250; siehe Coussemacker, *Script.*, Tom. I. p. 94.

eine Übersetzung nachhelfen,[1]) wenn auch durch dieselbe nicht so fast der richtige Sinn der einzelnen Worte, sondern vielmehr der Textinhalt im allgemeinen vermittelt wird. Auch muss verlangt werden, dass der Dirigent den Kirchenkalender, das *Directorium*, lesen könne und verstehe, weil sonst die vorgeschriebenen Choralgesänge nicht einmal zu finden, noch weniger nach Vorschrift auszuführen sind. Den Sinn der Worte im einzelnen und ganzen wird der gewissenhafte Dirigent seinem Sängerchore deutlich machen und die Beziehungen zwischen Wort, Ton und Handlung demselben nahelegen.

2) Durch das teilnehmende Mit- und Durchleben des Kirchenjahres wird der Katholik in eine gesammelte, religiöse Stimmung versetzt und erhält jenen kirchlichen Geist, welcher in den verschiedenen liturgischen Feierlichkeiten des Kirchenjahres so wunderbar weht. Diesen Geist muss der katholische Dirigent haben, er muss das ganze kirchliche Leben gleichsam mitleben, um der Stimmung und dem Geist der Kirche gerecht werden und wahren Ausdruck geben zu können.

3) Die Festzeiten[2]) sollen den Vortrag des Choralgesanges bald mehr bald weniger in Bezug auf Intonation, Rhythmus, Schwungkraft, Majestät, Würde und Erhabenheit beeinflussen. Bei höheren Festen wird sich selbst der Psalmengesang dem melodischen Gesang nähern, während derselbe bei geringeren Festen durchgängig rezitierend, schneller und tiefer sein soll. Selbst der eigentliche melodische Gesang

---

[1]) Gute Dienste für die Gesänge bei der hl. Messe wird das „Gebet- und Betrachtungsbuch für Kirchensänger und gebildete Laien" leisten, das den Titel führt: „Kleines Gradual- und Messbuch" und die wechselnden Messgesänge lateinisch und deutsch enthält, um schon in den Proben das richtige und schöne Aussprechen und Lesen des liturg. Textes und dessen Verständnis zu vermitteln, sowie das „Römische Gradualbuch" und das „Römische Vesperbuch"; die beiden letzteren mit den transponierten Choralgesängen im Violinschlüssel.

[2]) Die *Inst. patr.* unterscheiden dreierlei Festzeiten. Bei grossen Feierlichkeiten müsse man mit ganzem Herzen, mit ganzer Stimme und aller Begeisterung singen, an Sonntagen und Festen der Heiligen viel gelassener: an gewöhnlichen Tagen aber müsse der Vortrag so eingerichtet werden, dass alle noch andächtig psallieren und sorgfältig singen können, ohne Stimmgeräusch, mit Hingebung, ohne Fehler *(cum affectu absque defectu)*

darf dann rascher vorgetragen werden. Bei Trauergottesdiensten ist die Stimme gedämpft, aber deutlich, die Tonlage tiefer, doch nicht trostlos.

4) Die Tonart, ihr Umfang, ihre Eigentümlichkeiten sollen am vorliegenden Choralgesang erklärt werden, damit der Charakter der einzelnen *modi* möglichst treu erkannt und wiedergegeben, die Sänger aber befestigt werden, ohne Schwanken und Zaudern ungewohnte Intervalle, melodische oder rhythmische Schwierigkeiten sicher und schnell zu überwinden und zu beherrschen.

5) Im Einverständnis mit dem Organisten sorge der Dirigent für eine richtige Tonlage (Höhe oder Tiefe). Da beim Choralgesang hohe und tiefe Stimmen meist gemischt sind, sollen die Gesänge so eingerichtet resp. transponiert werden, dass es jedem einzelnen möglich ist, dieselben mit gleichmässiger Kraft und ohne besondere Anstrengung auszuführen. „Der Gesang soll nie zu tief angestimmt werden, denn das heisst heulen; auch nicht zu hoch, denn das heisst schreien, sondern in mittlerer Tonhöhe, denn das heisst singen“.[1]) Die Abteilung des Chores in Halbchor, Cantores, Knaben- und Männer-, obere (Sopran, Tenor) oder untere (Alt, Bass) Stimmen, und der Wechsel zwischen diesen, sowie die Vereinigung aller oder einzelner von Zeit zu Zeit, bringt ein reges, reiches Leben in den Choralgesang und löst viele Schwierigkeiten, die beim steten Gesange des ganzen Chores unvermeidlich wären. Die einzelnen sich folgenden Choralgesänge sollen durch Transposition annähernde Tonlage und Klangfarbe erhalten.

6) Der Dirigent muss demnach die Kraft und Tüchtigkeit seiner Sänger gut kennen und darf nur solche zulassen, die mit den Prinzipien und der Ausführung des Choralgesanges hinreichend bekannt sind, gesunde, ordentliche Stimme, gute, reine Aussprache etc. besitzen. Wer überhaupt nicht singen kann, soll auch nicht singen. Denn der leichtfertige Satz: Für den Choral ist alles gut, zeigt von ebenso grosser Unwissenheit als thörichter Verachtung der Kunst und unver-

---

[1]) Den lat. Text siehe oben, S. 184.

zeihlicher Impietät gegen die heil. Gesänge der katholischen Kirche. Jugendliche begeisterte Sänger neigen von Natur aus zu einer höheren Tonlage hin, und es ist bei ihnen, wenn die Höhe überhaupt angemessen ist, weniger ein Detonieren zu befürchten; sollte dieses aber dennoch eintreten, so ist es Aufgabe des Dirigenten, die Sänger ohne Verzug, aber auch ohne lästige Störung (etwa durch stärkeren oder rascheren Stimmeneinsatz) auf den normalen Ton zurückzuführen.

7) Die Länge und Kürze der Silben ist wohl zu beachten, denn der wechselnde Sprachrhythmus, die durch Taktfesseln nicht gehemmte Freiheit im Vortrag, ist eine Hauptzierde des gregorianischen Choralgesanges. Niemals aber darf diese Länge und Kürze der Töne etwa nach einem Gesetze des mechanischen Taktpendels bestimmt werden. Speziell für Dirigenten ist diese Kenntnis des in §. 8 des *Magist. chor.* Enthaltenen von grösster Wichtigkeit.[1]) Markierte und sichere Handbewegungen sollen die Sänger anweisen, die einzelnen Töne und Tonfiguren, Wörter und Sätze im Wechsel von schnellerem oder langsamerem Vortrag, mit stärkerem oder schwächerem Accent zu einem vollkommenen Ganzen zu verbinden.

8) Vom Dirigenten hängt auch teilweise die Gliederung des Gesangsstückes nach Abschnitten, Sätzen, Perioden ab. Das Atemholen richte sich nach den Worten, für Pausen sind die Unterscheidungszeichen der beste Platz. (S. unten §. 43 u. 44.) Die Silben der Wörter sollen stets verbunden werden. Treffen aber dennoch so viele Noten auf eine Silbe, dass sie ohne Unterbrechung nicht wohl gesungen werden können, so ist es Sache des Dirigenten, für den ganzen Chor eine passende Stelle zum Atmen anzugeben. Hier ist auch das richtige Masshalten im schnellen und langsamen

[1]) Praktische Versuche haben den Verfasser dieses Lehrbuches überzeugt, dass eine Zahl von 15 oder 20 gemischten Stimmen aus der Folioausgabe des offiziellen *Graduale Rom.* einheitlicher, leichter und schwungvoller die gregor. Gesänge vorträgt, als aus zehn an die einzelnen Sänger verteilten Exemplaren der Oktavausgabe. Unsere Vorvordern haben recht gut gewusst, warum sie auch nach Erfindung der Buchdruckerkunst die Choralbücher in Folianten edierten!

Vortrag in Erinnerung zu bringen, diese goldene Mittelstrasse. Bei einer geringeren Anzahl von Sängern hat der Dirigent das hastige Eilen, bei einem grossen Chor den schleppenden Gesang zu verhindern. In jedem Falle leiden die richtige, deutliche Aussprache und der schöne, reine Ton: durch diese Mängel aber wird der Choralgesang nur verächtlich und lächerlich. Übrigens ist es zweckdienlich und wünschenswert, den Vortrag in der Regel etwas lebhaft, leicht, frisch, ja oft feurig, schwunghaft jedesmal, zu wählen und sich dem häufig anzutreffenden langsamen, mitunter langweiligen Choralgesange nicht anzuschliessen, weil durch letztere Unsitte eine sehr unerquickliche Klangfarbe erzeugt und gerne von Stufe zu Stufe detoniert wird.

9) Der Dirigent bestimme auch den Grad der Stärke oder Schwäche des Tones, die Steigerung oder Mässigung der Stimme bei den einzelnen Gliedern oder Sätzen. Der aus schöner und begeisterter Deklamation des Textes natürlich sich ergebende Wechsel von *p.*, *f.*, *cresc.* etc. ist nicht zu verwerfen, soll aber nicht bindend eingeschult und streng bezeichnet, oder gar durch Schriftzeichen fixiert werden, weil eingelernte Effekte und Phrasen abstossen und ihren Reiz verlieren.

10) Aus all dem Gesagten erhellt die heilige Pflicht der gewissenhaftesten Pflege steter Vorübung. Wenn der Dirigent seine Sänger nicht durch Proben vorbereitet und wach erhält, sondern alles dem guten Glück, der längeren Beschäftigung und dem Vertrautsein mit der Sache überlässt, so wird und kann er nie Segen und Erfolg beim Choralgesang haben. Gerade der Choralgesang muss mehr als jeder andere fleissig einstudiert und oft durchgegangen werden, wenn sein Vortrag entsprechen soll; denn „der Choral ist, wie jene grossen Schulen vergangener Jahrhunderte und die Beispiele gelehrter und heiliger Männer bezeugen, keine Sache gewöhnlicher Fertigkeit, sondern ernsteren und tieferen Studiums in Geist und Herz.“ [1])

Die Vorübungen müssen aber regelmässig und ausdauernd sein, sollen sich nicht nur auf einzelne Gesangs-

[1]) Amberger, l. c. S. 232.

schüler erstrecken, sondern müssen sich bei grossen Chören über alle gesangsfähigen Individuen ausdehnen; die Gesänge müssen genau und vielmals wiederholt werden, um auch diejenigen tüchtig zu machen, welche sich an ihre geübteren Kollegen anzulehnen pflegen und dadurch unbequeme Hemmschuhe für Dirigent und Sänger werden. Ein gründlicher, ununterbrochener Unterricht ist der Träger eines natürlichen, schwung- und würdevollen, erbauenden Choralgesanges.

§. 41. Für Organisten.

I. Die Andeutungen, welche im vorigen Paragraphen für Dirigenten gegeben wurden, gelten im gleichen Masse für Organisten, besonders wenn beide Ämter, wie häufig der Fall, in einer Person vereinigt sind. Mit Hinweisung auf die in §. 38 gemachten Bemerkungen über die Harmonisierung und Begleitung des gregorianischen Chorals sei hier nur auf den grossen Unterschied aufmerksam gemacht, der 1) zwischen einem Pianisten und Organisten,[1]) 2) zwischen einem fertigen, geschickten Orgelspieler und einem solchen besteht, der Vorbereitung oder Begleitung des gregorianischen Chorals zu besorgen hat.

Das Präludium zu gregorianischen Gesängen, ebenso das Zwischen- und Nachspiel zu denselben, muss mit dem folgenden oder gesungenen Choralsatz sach- und sinngemäss im Zusammenhange stehen. Der Organist muss vorbereiten, weiterfahren, überleiten, modulieren[2]) und soll durch fremdartige Kadenzen oder freie Phantasie in modernem Stile die Einheit nicht stören; er hat vielmehr den Chor und die Intonatoren durch diatonische Melodienbildung und Harmonie, z. B. vor *Introitus, Offertorium, Communio,* bei etwaigen Zwischenspielen

[1]) Über Anleitungen zum Orgelspiel siehe die zahlreichen in den beiden Sachregistern zum Cäc.-Ver.-Kat. zusammengestellten Werke. — Wenn an dieser Stelle nur die im Cäc.-Ver.-Kat. enthaltenen Werke erwähnt sind, so wollte gegenüber anderen Büchern, die den gleichen Gegenstand behandeln, keinerlei Kritik geübt werden.

[2]) Für diejenigen Chöre, welche aus irgend welchem Grunde die liturgischen Texte ganz oder teilweise singend deklamieren, sind die 178 Recitationskadenzen von Jos. Schildknecht sehr zu empfehlen.

im *Kyrie* und *Gloria, Sanctus, Agnus,* bei den Modulationen zwischen den Vesperantiphonen und ähnl., durch Motive und Imitationen aus den Choralgesängen zu unterstützen und in Stimmung zu erhalten. Wenn auch in solchen Fällen die Mensur (der Takt) zulässig ist, so erhöht doch das freirhythmische Spiel, unmittelbar vor dem Beginne des Choralgesanges oder bei ganz kurzen Interludien, den Eindruck und fördert die Deklamation des Sängerchores.

II. Durch Anerkennung der Orgel als kirchliches Instrument[1]) wurde auch in mancherlei Verordnungen[2]) die Zeit und Weise des Orgelspiels geregelt. Das *Cærem. Episc.* verordnet im 1. Buch, 28. Kap. über diesen Punkt wie folgt:

1) „An allen Sonntagen und an allen Feiertagen des Kirchenjahres, an denen das Volk sich der knechtlichen Arbeit zu enthalten pflegt, kann in der Kirche Orgelspiel und der Gesang der Musiker stattfinden."

2) „Zu diesen Tagen zählen jedoch nicht die Sonntage der Advent- und Fastenzeit mit Ausnahme des dritten im Advent *(Gaudéte)* und des vierten in der Fastenzeit *(Lætáre Jerúsalem)*, an welch letzteren Tagen Orgelspiel erlaubt ist, jedoch bloss bei der Messe; ebenso sind ausgenommen jene Feste und Ferien innerhalb der Advent- und Fastenzeit, welche mit Feierlichkeit von der Kirche begangen werden, wie z. B. das Fest des hl. Mathias, des hl. Thomas von Aquin, des hl. Gregor des Grossen, des hl. Joseph, der Verkündigung Mariens und ähnliche, welche in die Advent- und Fastenzeit fallen. Ebenso kann die Orgel gespielt werden am

---

[1]) Bened. XIV. *Bullar. magn.;* Conc. Mediol. I.: *Organo tantum in ecclesia locus sit; tibiæ, cornua, et reliqua musica instrumenta excludantur.*

[2]) Als weitere Erläuterungen sind hier eine Reihe von Antworten der S. R. C. zusammengestellt, welche sich auf unseren Gegenstand beziehen:

1) Auf die Frage: *An liceat in Dominicis Sacri Adventus, et Quadragesimæ pulsare organa in Missis solemnibus, præter Dominicas a Rubrica exceptas? et an, quatenus hic usus in aliqua Ecclesia vigeat, sit eliminandus?* antwortete die S. R. C. am 22. Juli 1848 in Florentina seu Ordinis Minorum de Observantia. Nr. 2965 (5126): *Abusus est eliminandus.*

2) Organa in Dominicis III. Adventus, et IV. Quadrages. pulsari debent in Missa, et in Vesperis tantum, non vero in aliis horis Canonicis. Die 2. Aprilis 1718. Beneventana. Nr. 2245. (3905).

3) Die Frage: *An servari possit asserta consuetudo pulsandi Organum tempore Quadragesimæ, Adventus, et Vigiliarum, in Missis votivis B. M. V., quæ singulis Sabbatis solemniter celebrantur, et in ejusdem Litaniis, quæ post Vesperas cantantur?* antwortete die S. R. C. am 14. April 1753 in Conimbricen. Nr. 2424 (4233): *Affirmative; et amplius.*

Gründonnerstage und Charsamstage beim *Gloria* und wenn ein feierlicher Gottesdienst mehr freudigen Charakters irgend einer wichtigen Ursache halber gehalten werden soll.“

3) „Das Spiel der Orgel ist geziemend, wenn der Bischof, entweder um selbst feierlich zu celebrieren oder dem durch einen anderen celebrierten feierlichen Hochamte zu assistieren, in die Kirche einzieht, sowie auch, wenn er nach verrichteter heiliger Handlung die Kirche verlässt.“

4) „Ebendasselbe soll beim Einzuge eines apostolischen Legaten, eines Kardinales, eines Erzbischofes oder Bischofes, den der Diöcesanbischof ehren will, geschehen, und zwar so lange, bis die vorgenannten gebetet und die heilige Handlung beginnen soll, sowie auch bei deren Auszug.“

5) „Bei der feierlichen Matutin an höheren Festtagen kann die Orgel gespielt werden wie bei der Vesper, und zwar von Anfang an.“

6) „Es ist Regel, dass bei Vesper, Matutin und Messe der erste Vers der Kantiken und Hymnen, sowie auch jene Hymnenverse, bei welchen zu genuflektieren ist (z. B. *Te ergo quæsumus* etc. und die Strophe *Tantum ergo Sacraméntum*, wenn das heiligste Sakrament ausgesetzt ist, und ähnl.) vom Chore laut gesungen und nicht von der Orgel suppliert werden; so wird es auch mit dem Versikel *Gloria Patri* gehalten, wenn auch der diesem unmittelbar vorhergehende Versikel ebenfalls gesungen wurde; dasselbe gilt von den Schlusstrophen der Hymnen. Es ist jedoch wohl zu bemerken, dass, so oft die Orgel den Gesang suppliert oder wechselweise mit dem Gesange bei den Hymnen und Kantiken eintritt, jemand im Chore das mit vernehmlicher Stimme recitiere, was wegen des Spieles der Orgel nicht gesungen wird. Und es wäre ganz löblich, wenn irgend ein Sänger ebendasselbe, begleitet von der Orgel, deutlich singen würde.“

7) „Bei anderen kanonischen Horen, welche im Chore recitiert werden, ist es nicht gebräuchlich, die Orgel anzuwenden. Wenn es jedoch irgendwo Gewohnheit wäre, auch bei den Horen oder einigen derselben die Orgel zu spielen (z. B. bei der Terz, zumal wenn dieselbe unmittelbar vor einem Pontifikalamte, während der Bischof die heiligen Paramente nimmt, feierlich gesungen wird), so kann eine solche Gewohnheit beibehalten werden.“

8) „Bei der feierlichen Vesper kann die Orgel am Ende eines jeden Psalmes gespielt werden; ferner auch wechselweise beim Hymnus und Magnificat, jedoch unter Beobachtung obbesagter Regeln.“

9) „Beim Hochamte wird die Orgel wechselweise gespielt zum *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis*, etc. am Anfange der Messe; ebenso nach gelesener Epistel, zum *Offertorium* und zum *Sanctus*;[1]) und fort

[1]) Auf die Anfrage: *An in cantu Præfationis et Orationis Dominicalis quoties Missæ decantantur, organa pulsari queant?* (Ob beim Gesange der Präfation und des *Pater noster* beim Hochamte die

bis zum *Pater noster.* Bei der Wandlung jedoch wird die Orgel in ernsterem und sanfterem Tone gespielt. Nach der Wandlung kann sogleich ein passendes Motett gesungen werden. Ebenso ertönt die Orgel wechselweise beim *Agnus Dei* bis zur *Postcommunio* und am Ende der Messe."

10) „Beim Gesang des Symbolum jedoch darf die Orgel nicht wechselweise eintreten, sondern es ist dasselbe vom Chore ganz und mit vernehmlicher Stimme zu singen."

11) „Man habe aber ein wachsames Auge darüber, dass das Spiel der Orgel nicht lasciv oder unlauter sei, und dass nicht unter Begleitung derselben Gesänge aufgeführt werden, welche mit dem Offizium, das eben gefeiert wird, nichts zu thun haben, um von Gesängen profaner und tändelnder Natur zu schweigen; auch sollen ausser der Orgel keine anderen Instrumente angewendet werden, es sei denn mit Erlaubnis des Bischofes."

12) „Die Sänger und Musiker sollen es sich sehr angelegen sein lassen, dass der Zusammenklang der Stimmen, welcher zur Förderung der Andacht in der Kirche bestimmt ist, nichts Leichtfertiges und Ausgelassenes an sich habe und so die Gemüter der Hörer von der Betrachtung der heiligen Geheimnisse abwendig mache, sondern derselbe sei andächtig, klar und verständlich."

13) „In Offizien für die Verstorbenen wird die Orgel nicht gespielt; wenn aber bei den Totenmessen Musik stattfindet, so schweigt die Orgel, wenn der Gesang beendigt ist; die gleiche Vorschrift geziemt sich auch für die Ferien der Advent- und Fastenzeit." [1])

III. Diesen Wortlaut des *Cærem. Episc.* mögen nachfolgende ästhetische und technische Erwägungen teils ergänzen, teils erläutern:

1) Der Organist hat bei dem Stimm- und Registerwechsel nach Erfordernis zu wählen und Bedacht zu nehmen, dass der Choralvortrag mannigfaltig mit Schatten und Licht bereichert werde. Die Aufgabe der Orgel als Dienerin und

---

Orgel gespielt werden dürfe) antwortete der Sekretär der Ritenkongregation mit Zustimmung des Kardinalpräfekten und auf Grund eines Votums der liturgischen Kommission am 27. Januar 1899: *Obstat Cæremoniale Episcoporum lib. I. cap. 28, Num. 9, quod servandum est.* (Es steht die Entscheidung des *Cæremoniale Episcoporum* I. Buch, cap. 28, Nr. 9, entgegen, nach welchem man sich zu richten hat.)

[1]) Der Choral wird durch den Beisatz *„si musica adhibeatur"* als selbstverständlich vorausgesetzt, da mit *musica* der figurierte oder polyphone Gesang mit oder ohne Orgel gemeint ist (siehe oben *musicorum cantus);* es wird aber zwischen *Officium* und *Missa* unterschieden. Beim *Officium Defunctorum* schweigt die Orgel, bei der Messe jedoch kann sie als Begleitungsinstrument gebraucht werden.

Führerin des Gesanges schliesst den schlimmen Wahn, eine tüchtige Wirkung hänge von einem gewaltigen Sausen der Melodie und Harmonie ab, gänzlich aus, weil durch solches Übermass das Verständnis des Textinhaltes ganz oder teilweise unmöglich wird.

Ob drei- oder vierstimmig, in enger oder weiter Harmonie begleitet werden solle, richtet sich nach dem Sängerchor, dem vom Dirigenten angeordneten Wechsel, nach der Festzeit, dem Textinhalt, der Tonlage und kann dem Ermessen eines denkenden Organisten überlassen bleiben.

2) Die richtige Intonation hängt vielfach vom Organisten ab. Stimmt der Priester den Choralgesang an, so ist es wünschenswert, dass sein Gesang mit dem des Chores in gleicher Tonhöhe erklinge, dass Priester und Gemeinde, Hirt und Herde im Preise Gottes vollkommen übereinstimmen. Der Organist soll daher in jenem Tone schliessen, in welchem der Priester fortzufahren hat, oder er kann mit leisen Registern den passenden und gewünschten Ton angeben.

Auch auf die Reinheit des Tones kann der Organist durch entsprechende Transposition, schärfere, doch nicht störende Registrierung und engere Harmonielage mit Erfolg einwirken.

3) Obwohl im Lib. I., §. 9, 28. Kap. des *Cærem. Episc.* die Erlaubnis, während der heiligen Wandlung „die Orgel in ernsterem und sanfterem Tone zu spielen", gegeben ist, so empfiehlt sich immerhin die Beibehaltung der schönen, besonders in den deutschen Diöcesen üblichen Sitte, dass die Orgel gänzlich schweige, so dass auch der Organist mit den übrigen Gläubigen kniend anbete.[1])

Möchten die Gläubigen in allen katholischen Kirchen mit Bona ausrufen können und müssen:[2]) „Der harmonische Klang der Orgel erfreut die traurigen Gemüter der Menschen und erinnert an die Freuden der himmlischen Stadt, spornt

---

[1]) Im Lib. II, cap. 8, §. 70, heisst es ausdrücklich: „*Tunc silet chorus et cum aliis adorat. Organum vero, si habetur, cum omni tunc melodia et gravitate pulsandum est*" Die Praxis der päpstlichen Kapelle, sowie das *si habetur* sind hinreichende Gründe für das Schweigen der Orgel während der hl. Wandlung.

[2]) De divina psalmodia, cap. 17, § 2 ad finem.

die Trägen, erquickt die Eifrigen, ruft die Gerechten zur Liebe, die Sünder zur Zerknirschung.“ Jedenfalls schwebe dem katholischen Organisten stets die Mahnung des nämlichen Kardinals vor Augen: „Das Orgelspiel muss so ernst und gemessen sein, dass es nicht das ganze Gemüt durch seine Annehmlichkeit abziehe und zerstreue, sondern mehr Veranlassung und Gelegenheit biete, dem Sinne der Gesangsworte nachzudenken und sich den Gefühlen der Andacht hinzugeben.“

§. 42. Für Sänger des gregor. Chorals.

Die Ausbildung für den Choralgesang unterscheidet sich in vielen Punkten von der im figurierten oder harmonischen Kirchengesang. Der Rhythmus des gregor. Chorals, in seiner Bewegung dem Sprachaccent sich anschliessend, der Schatz seiner köstlichen Melodien, die einem modern gebildeten Sänger oft unausführbar scheinen, bieten für jede Stimmgattung Aufgaben von solcher Schwierigkeit dar, dass kein sonst technisch gut geschulter Sänger ohne nähere Vorbereitung und tiefere Kenntnis des Tonsystems dieselben schon anfänglich und beim ersten Versuch, sondern erst nach entsprechender spezieller Ausbildung lösen wird. Wie schon gute Aussprache, so setzt der gregorianische Gesang noch mehr feinen Sinn, richtige Auffassung und ein sorgsam gebildetes Organ voraus.

Wer gut Choral singen will, muss vorher eine tüchtige Schule durchmachen können, wenigstens an Orten, wo ähnliche Forderungen nicht zu den Unmöglichkeiten gehören.

Die Pflichten des Choralisten lassen sich in dem einen Satze zusammenfassen: “Er folge aufs genaueste und sorgfältigste den Winken, Worten, Befehlen und Andeutungen des Dirigenten, auch wenn es gegen seine bessere Überzeugung sein sollte.“ Diese strenge Unterwerfung, einem echten Musiker und Sänger gar nicht schwer, soll aber nicht nur aus Ordnungsliebe, sondern vor allem aus demütigem Sinne entspringen. „Beim Gesange“, sagt der hl. Ambrosius,[1])

---

[1]) Ambrosius de offic. minist. Lib. I. cap. 18: *„In ipso canendi genere prima disciplina verecundia est, ut sensim quis aut psallere, aut canere incipiat, ut verecunda principia commendent processum.“*

„ist Bescheidenheit die erste Regel, damit der Anfänger im Psallieren oder Singen aus schüchternen Anfängen allmählich zu Fortschritten gelange“.

Die echte Begeisterung für das Haus des Herrn wird sich aber nicht begnügen, das Vorgelegte mit Fleiss zu singen, sondern trachten, dass schon in der Vor-[1]) und Durchübung Sinn, Bedeutung und Zusammenhang des betreffenden Choralgesanges erschlossen, sowie Zweck und Geist der Kirche bei jedem einzelnen liturgischen Akte klarer erkannt werde. „Wer wird das wundersame Lied der Kirche nachsingen können, ohne von ihrem Geiste durchdrungen zu sein? Daher muss, wer die Gesänge der Kirche singen will, mehr und mehr in sich selbst erfahren und erkennen, welches die Gefühle seien, die in jeglicher Feier wie aus dem Herzen der Kirche durch sein Herz und seinen Mund übergehen sollen in die Herzen aller, um in allen die eine Liebe zu erwecken; nur so wird er den Choral mit wahrem Verständnis vortragen können.“[2]) Die wirksamsten Mittel zur Idealisierung und vollkommenen Auffassung des Choralgesanges sind: ein glaubensvolles Herz und heiteres[3]) Gemüt, ein gesammelter[4]) Geist, eine andachtsvolle Seele und der Wille, alles zur grösseren Ehre Gottes zu thun.[5])

---

[1]) „Das erste Erfordernis ist, dass der vorzutragende Gesang fleissig von allen vorher durchgesehen werde“, sagt ein alter Theoretiker, Hieronymus von Mähren, bei *Coussemacker,* und ein anderer bemerkt bei *Gerbert,* Bd. I, p. 213: „Die Personen, welche sich mit der weltlichen Instrumental- und Vokalmusik beschäftigen, sind auf alle Weise bemüht, durch Kunstfertigkeit ihre Zuhörer anzuregen. Wir aber, die gewürdigt sind, die Worte Gottes im Munde zu führen, sollten ohne Kunst, ja nachlässig dem heiligen Gesang obliegen? Sollten wir nicht grösseren Fleiss auf den kirchlichen Kunstgesang verwenden als die, welche sich mit nichtigen Texten abgeben?“

[2]) Amberger, l. c. S. 231.

[3]) *Præcipuum impedimentum faciendi pulchras notas est cordis tristitia; eo quod nulla nota valet nec valere potest, quæ non procedit ex cordis hilaritate. Propter quod melancolici pulchras quidem voces habere possunt, pulchre vero cantare non possunt.* Hieron. von Mähren, bei *Coussemacker, Script.* Tom. I, p. 94.

[4]) „Während ihr singt, sollt ihr an nichts denken als an das, was ihr singt!“ *Bernhard.*

[5]) „Wenn du beim Gesange Erbauung der Zuhörer suchest, wirst du um so mehr erbauen, je mehr du die Eitelkeit fliehest.“ *Bonaventura.*

„Digne, attente, ac devote“, würdig, aufmerksam und andächtig soll der Priester nach dem Willen der Kirche das Breviergebet verrichten, auch wenn er allein ist; diese drei Eigenschaften müssen auch die Gesangsgebete aufweisen, die der Choralist beim öffentlichen Gottesdienste zur Ehre des Allerhöchsten und zur Erbauung der Gläubigen vorträgt.[1])

„Gerechte Klage erhebt daher die Kirche über jene, die mit unverzeihlicher Leichtfertigkeit alle Regeln des Gesanges wegwerfend nach Willkür die Töne verändern oder erleichtern, den Ernst und die Kraft des ganzen Tones umtauschen gegen die Weichheit und Behaglichkeit des halben, die nicht beachten die Bewegung in längeren und kürzeren Noten, die ihre Stimme nicht zu veredeln suchen durch alldurchdringende Andacht, welche die Würde des Gesanges verabsäumen, nun ihn schläfrig hinziehend einem schweren Steine gleich, nun ihn abstürzen lassend in ungemessener Eile, nun zum Gemeinen ihn niederdrückend durch stossendes Schreien, durch verkehrte und niedere Aussprache der Vokale oder durch Annahme verschiedener Manieren.“[2])

„Die Leichenreden Bossuets erschüttern und begeistern, wenn sie von den Lippen eines guten Redners fliessen, aus dem Munde eines schlechten Vorlesers erzeugen sie nicht nur keine Wirkung, sondern sogar Kälte. Ebenso verhält es sich mit dem Vortrage des Choralgesanges.“[3])

---

[1])
Non vox, sed votum, non tinnula corda, sed cor;
Non clamor, sed amor psallit in aure Dei.
Dirige cor sursum, bene profer, respice sensum;
Inque choro ne sis corpore mente foro.*)

Mehr als der Töne Gewalt und Stimmschmelz wirket die Andacht;
Nicht ein Psalmengeschrei, Gott gefällt Herzensgesang.
Richte empor dein Gemüt, sprich gut und achte des Sinnes;
Wenn du weilest im Chor, schweife dein Geist nicht hinaus.

*) Diese beiden lateinischen Disticha befinden sich in den Chorstühlen des nun zum Kreisirrenhaus umgewandelten Karthäuserklosters Prüll bei Regensburg; sie wurden auch bei der 1894 bethätigten Erneuerung der Chorstühle im hiesigen Dome als Inschrift angebracht. Die deutsche Übersetzung musste auf die Allitteration des Originals verzichten.

[2]) Amberger, l. c. S. 233.

[3]) Cloët, Recueil de Mélodies. Tom. II. p. 38.

II. Winke über den Vortrag.

§. 43. Wirkung des Textes und der Aussprache auf Notenzeichen und Ton.

In der modernen Tonschrift besitzen wir reichliche Mittel, um Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, Stärke und Schwäche der Töne, sowie die schnellere oder langsamere Bewegung eines Tonsatzes oder einzelner Teile desselben auszudrücken und darzustellen.[1]) Für den gregorianischen Choral aber scheint seit Guidos Erfindung der Linien nur die Intervallbestimmung und in den neueren römischen Ausgaben die Bezeichnung der Accentsilben ein sicherer Führer beim Vortrage zu sein. Diese Auffassung ist jedoch unrichtig, wenn der Fundamentalgrundsatz: „*Potius considerandus est sensus quam modulatio* — das Wort steht über dem Tone" stets im Gedächtnis bleibt.[2]) Wie sich die Hebungen und Senkungen der Rede und des Gedichtes unmöglich durch äussere Zeichen befriedigend und endgültig darstellen lassen, so wird es vergebliches Bemühen sein, den Wort- und Satzaccenten, den einfachen und verbundenen Tönen der gregorianischen Melodien durch irgend eine Schrift unabänderliche und nicht missverständliche Ausdruckzeichen zu geben.

Anmerkung. Die Buchstaben des *Romanus,* welcher etwa hundert Jahre nach Gregor I. in St. Gallen lehrte, sollten beim Unterrichte

---

[1]) Diese Zeichen sind jedoch ziemlich neuen Ursprunges und wurden erst wünschenswert, ja notwendig, als die Instrumentalmusik als solche ohne Worte, gleichsam als blosses Tonspiel in der Musikgeschichte auftauchte, nämlich im Laufe des 17. Jahrhunderts. Weder Palestrina und die Vokalkomponisten vor und nach ihm, noch Friedr. Händel und Seb. Bach haben sich — letztere wenigstens nicht in dem späteren Umfange — dieser Ausdrucksmittel vorzugsweise bedient. Das lebendige Wort wird ja erfahrungsgemäss, je nach der Anlage und Fähigkeit des Sängers, auch bei der peinlichsten Beobachtung der Vortragsbezeichnungen, auf die Zuhörer den verschiedensten Eindruck hervorrufen. In den meisten Fällen aber wird der geistig begabte und musikalisch feinfühlende Sänger durch die schwere Rüstung der vorgeschriebenen Nuancen sich nur beengt fühlen, dagegen viel sicherer und besser vermittels der einfachen „Schleuder" des mit dem Worte wahr und innig, natürlich und richtig verbundenen Tones wirken können.

[2]) *La letra es la reyna y su esclava la musica* — der Buchstabe ist die Königin und die Musik deren Sklavin — sagt treffend ein spanischer Autor.

dienen, um alle Eigenschaften der Töne und andere Zierlichkeiten des mündlich gelehrten Vortrages desto besser sich merken zu können.[1]) Diese Privatarbeit fand aber keine allgemeine Verbreitung und wurde nach Seite der Intervallbestimmung durch Guidos Erfindung der Linien bald überholt. Die alten Schriftsteller pflegten über den Vortrag der Neumenzeichen vielerlei mündlich zu lehren, schriftlich aber nur wenig und unbestimmt aufzuzeichnen; aber darin stimmen alle überein: „Die Note kann das geistige Verständnis fördern, nicht schaffen; vielmehr muss dieses selbstmächtig das Wort als Träger des Gedankens erfassen und mit dem rechten Sinne auch den rechten Ausdruck herausfühlen . . . Wenn jemand eine Sprache nicht versteht und dennoch versuchen will, ihre Laute nachzuahmen, so mögen ihm die Accentzeichen, die Interpunktion oder Notation dabei von Nutzen sein; sie sind aber an sich ungenügend und werden oft sogar ein Hindernis. In der irrigen Meinung, dass in ihnen das ganze Geheimnis einer guten Aussprache liege, will man alle Aufmerksamkeit des Lesers oder Sängers auf diese Zeichen lenken, so dass gerade diese wohlgemeinten Anstrengungen, weil übertrieben, den Misserfolg hervorrufen".[2])

Nachdem die offiziellen Choralbücher, an deren Leseart und Schreibweise das gegenwärtige Lehrbuch anknüpft, in den typischen Ausgaben vollständig vorliegen, scheint es angezeigt zu sein, teils um Missverständnisse in Bezug auf Notation (s. §. 7) ferne zu halten, teils um einen wohlgeordneten und einheitlichen Vortrag zu erzielen, nachfolgende Regeln, welche auf traditionellen, musikalischen, ästhetischen und sprachlichen Grundsätzen beruhen, aufzustellen und durch Beispiele zu erläutern.[3])

---

[1]) Siehe P. Ans. Schubiger, die Sängerschule von St. Gallen, S. 10. Notker Balbulus († 912) hat, wieder hundert Jahre nach Romanus, diese als *litteræ significativæ* von ihm benannten Buchstaben, laut einem abermals nach hundert Jahren von Ekkehart IV. († 1036) abgelegten Zeugnis, in einem Briefe an Lautpert „enträtselt".

[2]) D. Pothier in *Mélodies grégoriennes*, Übersetzung von P. Ambrosius Kienle, S. 81 und 82.

[3]) Die Beobachtung derselben ist für den syllabischen und einfacheren Choralgesang (s. §. 45—47) ohne besondere Schwierigkeit, für den reicheren, neumisierenden Gesang aber um so wichtiger, weil erst durch die richtige Gliederung grösserer Neumengruppen ein wirksamer, den rhythmischen, melodischen und Sprachregeln entsprechender Vortrag erzielt werden kann. Diese Regeln dürften endlich auch dazu dienen, gewisse Ausstellungen, welche den authentischen Gesangsweisen von einigen Seiten her gemacht werden, zu entkräften und praktisch darzuthun, dass bei richtigem Vortrage auch in diesen abgekürzten Melodien das Wesen des gregorianischen Chorals gewahrt ist.

Alle Regeln, nicht nur für den syllabischen, sondern auch für den reicheren (neumisierten) Gesang, müssen auf dem Grundsatze beruhen: „Singe, wie du deklamierst“.

1) Wenn einsilbige Wörter mit einer Note zu singen sind, so ist diese als ■ geschrieben. Diese schmiegt sich in Bezug auf die Zeitdauer enge an den Wortvokal an. Nach den Regeln der Quantität sind alle einsilbigen Wörter lang, welche auf einen Vokal ausgehen, sowie die Hauptwörter *(nomina substantiva)*, welche mit einem Konsonanten endigen (ausgenommen *cŏr, fĕl, mĕl, vĭr* und *ŏs*); kurz sind alle Wörter, welche auf einen Konsonanten ausgehen und nicht *nomina substantiva* sind, z. B. *ŭt, ét, nĕc, ăn, sĕd, quŏt, ĭn, ăd* u. s. w. (ausgenommen *nōn, sīn, crās, cūr, pār*, und die Adverbia auf *ic* und *uc*: *sīc, hīc, hūc*, sowie *hīs, quōs, quās, hōc, hāc)*.

Da aber beim Gesange nicht die metrische Quantität der Silben, sondern der Wortton, als Mischung von Accent und Quantität, massgebend ist, welcher als breiter *(circumflexus)* oder scharfer *(acutus)* unterschieden wird, so gestaltet sich die Regel dahin,[1]) dass a) einsilbige Wörter, welche einen von Natur langen Vokal haben (z. B. *môs, flôs, jûs, lûx, spês*) mit dem Circumflex gesungen werden; b) einsilbige Wörter mit kurzem oder nur durch Position[2]) langem Vokal sind mit *acutus* zu singen; c) Präpositionen werden tonlos, wenn sie vor den durch sie regierten Endungen stehen, z. B. *post tê, in mê* u. s. w. Aus diesen Sprachregeln für die einsilbigen Wörter folgt, dass die nämliche ■, welche in den offiziellen

[1]) Die natürliche Länge des Vokals ist in den folgenden Beispielen durch ¯, der *accentus acutus* durch ´, der *accentus circumflexus* durch ˆ, die Kürze durch ˘ angedeutet; bei den sogenannten „tonlosen“ Wörtern und Silben wurde jedes Zeichen weggelassen.

[2]) Position entsteht: 1) wenn zwei oder drei Konsonanten eine Silbe schliessen, z. B. ēst, mēns; 2) wenn die erste Silbe mit einem Konsonanten schliesst und die folgende mit einem solchen anfängt, z. B. *īl-le, ār-ma, pār-tus*; 3) wenn die erste Silbe mit einem Vokale endigt und die folgende mit zwei Konsonanten anfängt, z. B. *fā-ctus, āptus* u. s. w. Wenn *liquida* (die Konsonanten *l, m, n, r*) auf *muta* (alle übrigen Konsonanten mit Ausnahme von *s, x, z*) folgt, so wird die Silbe *anceps* (schwankend), in Prosa aber, bei drei- und mehrsilbigen Wörtern, wird sie gewöhnlich kurz gesprochen, z. B. *in-tĕ-grum*.

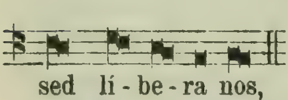
Büchern bei den Wörtern *de, tê, séd, páx, spês* u. s. w. steht, verschiedene Abstufungen der Accente zu erleiden hat.

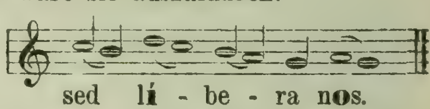
2) Bei zwei- und mehrsilbigen Wörtern, deren Silben entweder mit einer einzigen oder zum Zeichen des Worttones mit einer versehen sind, ändert sich der Stärkegrad[1]) in gleicher Weise: wachsend, scharf, tonlos oder abnehmend, je nach der Stellung und Bedeutung des Wortes im Satze oder Abschnitt. Es ist also falsch, die Wörter *Dóminus* oder *meo* immer, weil der Wortaccent auf *o* oder *e* steht, in stetig wiederkehrender gleichartiger Betonung hervorzuheben oder beispielsweise zu singen: *ĕt ĭn tĕrrā pāx hŏmĭnĭbŭs bŏnæ vŏlŭntātĭs* u. s. w.; richtiger ist etwa: *et in têrrā páx hŏmînĭbūs bônæ voluntátīs.*[2])

3) Wenn zwei Noten über einer Silbe stehen, so ist nach §. 7 die Verbindung entweder *(clivis)* oder und *(podatus).*

a) *Clivis* (auch *flexa* genannt) ist eine Zusammensetzung der Accente *acutus* und *gravis;* die beiden Noten erhalten je nach der Silbe, mit der diese Neumenfigur verbunden ist, eine stärkere oder schwächere Betonung. Dass die erste Note wegen des Ansatzes der Stimme bei *flexa* kräftiger klingt, beruht auf physikalischen Erscheinungen; ein Druck auf dieselbe oder eine Betonung dieser ersten Note soll jedoch niemals stattfinden. Würde z. B. eine Melodie lauten:

so wäre sie auszuführen:



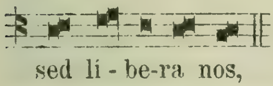


b) Der *podatus* ist nur die Umkehrung der *flexa.* In den offiziellen Büchern ist die obere Note bei Accentsilben als gegeben. Dieselbe darf nicht stereotyp betont werden, sondern erscheint aus akustischen Gründen, besonders wenn

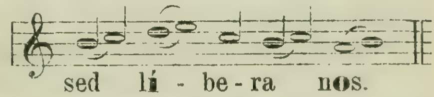
[1]) Auch in mehrsilbigen Wörtern können durch Kombination von Accent und Quantität kurze Silben den Hauptaccent und lange Silben den Nebenton haben.

[2]) Die mit ‾ bezeichneten Silben sind anzuhalten und gleichsam *decresc.* zu singen.

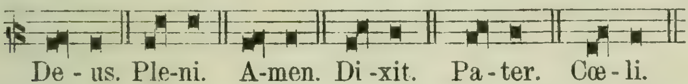
grössere Intervalle, also Terzen, Quarten und Quinten folgen, als Stützpunkt. Würde z. B. eine Melodie lauten:



so wäre sie auszuführen:



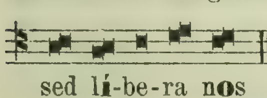
Wenn die dem accentuierten *podatus* folgende Note auf gleicher Stufe oder um einen halben oder ganzen Ton tiefer steht, so verteilt sich der Wortaccent noch gleichmässiger auf die beiden Noten des *podatus;* in den Fällen also:



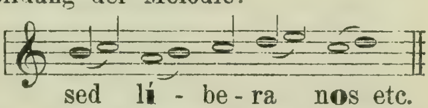
u. ähnl. wird die zweite Note als liquescierende, im Flusse sich anschmiegende, hervortreten. Da dieser musikalische Accent bei kleineren oder grösseren Notengruppen nicht durch einen Stoss auf die erste oder letzte Note ausgedrückt werden soll, so folgt daraus, dass diese Gruppen nur durch verschiedene Tonstärke auf dem accentuierten Vokal gegenüber den nicht accentuierten hervortreten können, stets aber *legato,* ohne auffallendes Wiederholen des Vokals, zu singen sind.

Bei allen nicht accentuierten Silben schmiegt sich der *podatus* an den Stärkegrad der Silbe an, und ist in den offiziellen Büchern stets in dieser Form dargestellt.

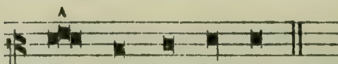
Wenn die dem accentuierten *podatus* folgende Note einer neuen Silbe höher steht als die letzte des *podatus,* so ist die Schreibweise , also ohne Bezeichnung der letzten als longa gewählt. Der Ansatz der ersten Note ist unmerklich stärker, wie z. B. bei folgender Bildung der Melodie:



=



4) Eine Verbindung von drei Noten über einer Silbe heisst: a) *torculus* (), wenn die zweite höher steht, als die erste und dritte. In diesem Falle verteilt sich die Tonstärke auf die drei Noten, ohne etwa die höhere herauszuheben; es ist also unrichtig, zu betonen:



I - ste Con-fés-sor, u. ähnl.;

der Accent verteilt sich auf die drei gebunden zu singenden Silben gleichmässig.

b) *scandicus*, bei den accentuierten Silben, wenn die dritte Note die höchste ist; für ihn gelten die Regeln über den *podatus*.

c) *porrectus*, bei den accentuierten Silben, wenn die zweite tiefer steht, als die erste und dritte; er ist als Verbindung von *clivis* und *podatus* anzusehen und nach den Regeln unter 3 auszuführen.

d) *climacus*, bei leichten Mittel- oder Schlussilben manchmal, ist wie *clivis* zu singen, nämlich bei Accentsilben mit leichtem Ansatze auf der ersten Note, bei tonlosen und bei Schlussilben mit einem schwachen *decresc.* und leichtem Abgleiten der zwei letzten Noten.

5. Alle grösseren Notenverbindungen lassen sich auf diese Formeln zurückführen und sind nach den gegebenen Regeln, aber stets möglichst enge verbunden, wenn nicht Atemzeichen oder Zwischenräume (Spatien) eine Trennung und ein Absetzen ankündigen, zur Ausführung zu bringen. Man vermeide aufs sorgfältigste jedes Stossen und Poltern.[1]) Zu viel Accent auf der Hauptnote gibt dem Gesang einen affektierten und widerlichen Beigeschmack, zu wenig Betonung raubt ihm die Kraft und den Rhythmus[2]) der Sprache und ermüdet, da sowohl das Schleppen als das einförmige Leiern der Natur der Sprache entgegen sind.

---

[1]) In der Bulle *Docta sanctorum* beklagt Papst Joannes XXII. (s. Haberl, Bausteine für Musikgeschichte, 3. Heft, S. 22), dass die *„notarum ascensiones pudicæ descensionesque temperatæ“*, (das züchtige Aufsteigen und das massvolle Absteigen beim Gesange der Noten) im *cantus planus* verwischt werden (offuscantur): *„currunt enim et non quiescunt, aures inebriant et non medentur“* (man eilt und ruht nicht, man betäubt die Ohren, statt sie zu beruhigen).

[2]) Wir verweisen für die Verbindungen von *Torculus* mit *Porrectus, Climacus* oder *Scandicus* auf eine Analogie in der deutschen Sprache. Bei Zusammensetzung zweier selbständiger Wörter gestaltet sich nämlich der Accent wohl nicht wesentlich, aber doch merklich anders als bei Trennung derselben; z. B. Königin, Himmel = Himmelskönigin; Vater, Familie = Familienvater etc.

Endlich üben die Bewegung und der Charakter des Gesangsstückes, sowie die vorhandene Stimmkraft einen wesentlichen Einfluss aus, welches Mass von Impuls der obersten Note zu geben ist, um auszuweichen, einzulenken, zu mildern oder zu schärfen, um auf diese Weise ein natürliches, würdevolles Ebenmass hervorzubringen. Gute Accentuation und eine gewisse Weihe und Salbung im Vortrage[1]) vermögen viel Stimmkraft zu ersetzen und die Wirksamkeit des Textes zu erhöhen. Über alles geht indes die Natürlichkeit, durch welche dem Vortrage des liturgischen Wortes und Tones der Charakter frommer Bescheidenheit aufgeprägt wird, wodurch beide sich zu einer ausdrucksvollen Einheit verbinden.

6) Soll also der Text verständlich sein, so muss der Zuhörer Wort für Wort, Satz für Satz unterscheiden können. Die Silbe, welche dem Accente folgt, darf nicht zu schwach gesungen oder fast unterdrückt werden, die Endsilbe des Wortes ist von der Anfangssilbe des folgenden merklich zu unterscheiden, aber nicht so stark, dass die Wörter eines Satzes ohne geistigen Zusammenhang erscheinen und zu sehr isoliert werden.

§. 44. Wichtigkeit und Bedeutung der Unterscheidungszeichen.

I. Die Wirkung einer guten Deklamation und einer reinen sinngemässen Aussprache des liturgischen Textes wird ausserordentlich gehoben und befördert durch genaue Beachtung der Interpunktion; vgl. §. 8. Die Länge und Kürze der Silben, die Betonung und Abstufung der Wörter nach dem Sinne und Textinhalt der Sätze und Perioden übt auf die Ton-

---

[1]) Verbunden mit jenem dem Menschen eingepflanzten musikalischen Sinn den Cicero als „*aurium quoddam admirabile judicium, quo indicantur in vocis cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera multa*“ (jenes wunderbare Urteil der Ohren, durch welches beim Gesange die Verschiedenheit der Klänge, die Absätze, die Abwechslung und die vielen Tonfarben der Stimme geregelt und nahe gelegt werden) hervorhebt. Es muss demnach wiederholt als hässliche Manier bezeichnet werden, die aufsteigenden Noten emporzureissen, die absteigenden zu schleudern und dadurch gleichsam das Gefühl des Taumels im Zuhörer zu erregen.

farbe im Gesange Einfluss aus, die Unterscheidungszeichen aber wirken besonders auf das Tempo, auf die schnellere oder langsamere Bewegung *(ritard., acceler.)* ein und unterstützen in hervorragender Weise die Verständlichkeit des Textes, die Schönheit des Tones, die Wirkung des Gesanges, den Ausdruck im Vortrage.

Cicero schreibt *(de oratore)*: „Wenn Jemand auch einen unendlichen Atem hätte, so möchten wir ihn doch nicht fortwährend reden lassen.“ Als natürliche Folgerung des Verhältnisses zwischen dem physischen Gebote, Atem zu schöpfen und auszuruhen, und zwischen den Anforderungen der Vernunft, durch richtige Abteilung der Wörter den Gedanken vermittelt zu erhalten, dürfen also drei Punkte festgestellt werden: a) stets reichlichen Vorrat an Luft in den Lungen bereit zu halten; b) nicht so lange mit dem Atmen zu warten, bis der letzte Rest erschöpft und man genötigt ist, an sinnentstellendem Orte zu atmen, c) an jenen Stellen zu atmen, wo wir durch Unterscheidungszeichen gemahnt werden, oder wenigstens bei Interpunktionen abzusetzen, auch wenn das Bedürfnis nach Atem noch nicht eingetreten ist.

Im gewöhnlichen Gespräche werden diese drei Regeln beachtet, ohne dass wir uns derselben bewusst werden: die Fehler gegen dieselben beginnen meist schon beim Vorlesen, häufen und steigern sich bei der Rede, in der Deklamation und besonders beim Gesange.[1]) Es ist also von der höchsten Wichtigkeit, denselben schon während des Gesangsunterrichtes vorzüglich bei jenen Persönlichkeiten vorzubeugen, welche aus Unkenntnis der Kirchensprache nur den Klang und die Laute, aber nicht den Inhalt und Sinn der Sprache aufzufassen vermögen. Zuerst muss richtig gelesen werden, dann erst kann man richtig atmen und gut singen lehren.

In den Handschriften früherer Jahrhunderte und auch in gedruckten Choralbüchern sind die Interpunktionen selten

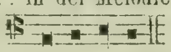
---

[1]) Wie kann man beispielsweise singen: *Deus in adjutorium* | *meum intende*, statt nach der Interpunktion: *Deus*, | *in adjutorium meum intende?* Siehe ausführlichere Darlegungen in Mus. sacr. 1889, S. 26, 41, 73, 113.

angebracht, manchmal sogar weggelassen, öfters aber (wie z. B. bei den Orationen des Missale und Breviers) als blosse Zeichen für kürzere Gesangsformeln gebraucht.[1])

II. Der Begriff des Wortes „Interpunktion“ dehnt sich auch auf die Trennung der Wörter aus, d. h. auf jenen Zwischenraum, welcher in Schrift und Druck das vorhergehende, wenn auch einsilbige Wort, vom nachfolgenden unterscheidet. Quintilian nennt diese Trennung *tempus latens* (verborgene Zeit) und bemerkt, dass durch sie die Endsilbe gedehnt werde; ein anderer Grundsatz lautet: Die Stimme bildet, ohne zu verstummen, einen Zwischenraum, indem sie den Ton (Gesang) abhebt.“ [2])

---

[1]) Die päpstliche Kommission für die Revision der authentischen römischen Choralbücher hat dieser uralten Einrichtung, so weit es in ihrem Vorschlagsrechte lag, besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Da sich nämlich die gegenwärtige Interpunktion der Präfationen, der Passionsmelodien, Lamentationen und ähnlicher recitativartiger Gesänge nicht immer mit den Melodieformeln deckte, und dieselbe für die sogenannten typischen, d. h. als feste Vorlage für Neuauflagen bestimmten Editionen von der Kongregation der heil. Riten nicht abgeändert werden wollte, so bestimmte und erreichte sie die Anordnung, dass die fünf als Teilungszeichen gewählten Grade für Absetzen und Atmen in sämtlichen offiziellen Choralbüchern durchgeführt werden konnten, nämlich: 1) teils Abgrenzung der Intonation, besonders im Antiph., teils Schlusszeichen und Andeutung des vollkommenen musikalischen Absatzes. Der letzte Fall liegt besonders im Missale und Pontificale bei den Präfationen vor, dass nämlich im Texte ; oder : . in der Melodie aber die Formel für Punkt  oder  beibehalten und nach derselben gesetzt wurde. Durch diese doppelte Barrière ist der Sänger gemahnt, inne zu halten und sich für das Folgende neu zu stärken; 2) deutet den Abschluss eines Gedankens an und ist auch meist gebraucht, wenn im Texte . : ; , steht; bei längeren Sätzen aber, die durch kein Unterscheidungszeichen geteilt sind, ladet es zum Atmen ein: 3) steht bei Komma in Zwischensätzen und mahnt gleich 4) zu geringem Aufenthalt, gleichsam nur zum Absetzen. 5) Ein Teilen der längeren Neumengruppen, das nicht immer zum Atemholen anregen, sondern nur das hastige und atemlose Übereilen der Phrasen verhüten will, ist in den neuesten Ausgaben durchgeführt worden, und leistet besonders bei den Neumen über dem Vokal *a* nach *Alleluja* treffliche Dienste.

[2]) „*Vox faciens quoddam intervallum non taciturnitatis, sed suspensæ cantilenæ*“, mit anderen Worten: Die letzte Silbe des Wortes trennt

Die übrigen Interpunktionszeichen machen nun der Reihenfolge nach ihre Wirkung auf den Rhythmus geltend als , ; und . — der Punkt als Abschluss des Gesanges am Ende des Textes hat noch mehr Einfluss auf die Dehnung, als die im Verlaufe des Tonsatzes vorkommenden Punkte. Die Regeln der Rhetorik und Deklamation fordern ebenfalls für die letzten Worte eines Hauptsatzes ein natürliches Verzögern des Rhythmus, ein Dehnen, nicht aber ein Betonen oder Anwachsen, als Naturgesetz.[1]) Aber auch bei : ; , kann und soll ein *ritardando* und *decrescendo* in richtigem und wohlüberlegtem Verhältnis, sowohl bei Gesangslesung (Recitation)[2]) als beim Vortrage gregorianischer Melodien, eingehalten werden.

Wenn diese Grundsätze über die Bedeutung und Wichtigkeit der Interpunktion, sowie über die Folgen einer schlechten oder unrichtigen Teilung und Trennung der Wörter und Satzglieder schon beim Lesen den angehenden Choralsängern recht eindringlich ans Herz gelegt und durch Beispiele erläutert werden, wenn man die Sänger gewöhnt, die Sätze so auszusprechen, dass sie verständlich und klar in das Gemüt eindringen, wie die Sonne in die Augen,[3]) dann ist sowohl

---

sich, kaum hörbar aber fühlbar, von der ersten Silbe des nächsten Wortes ab, und der Erfolg ist Verständlichkeit und Deutlichkeit. Daher verbietet auch ein allgemeines Gesetz in allen Sprachen die unmittelbare Aufeinanderfolge von vielen einsilbigen Wörtern!

[1]) Der hl. Augustin († 430) bemerkt in seinem unvollendeten Werke de Musica: „*Hæc enim* (syllaba) *productionem habet a natura, quia finis est.*“

[2]) Man hat den Chören, welche die Wünsche und Forderungen der Kirche in Bezug auf die unverkürzte Wiedergabe der liturgischen Texte zu erfüllen sich bestreben, den Rat gegeben, diejenigen Teile, welche sie aus verschiedenen Gründen nicht nach musikalischen Melodien zu singen vermögen, zu recitieren. Das geschieht nun von Vielen; aber wie! Man trottelt und poltert die Wörter und Sätze in einem Atem heraus und herunter; man ist gelaufen und plötzlich hält man inne! Die Folge ist ein gewaltsam rückwirkendes, unangenehmes Gefühl und Unbehagen; weder Sänger noch Hörer sind davon befriedigt. Und doch liegt im musikalischen Recitieren eine hohe Schönheit, man kann eine würdige und andächtige Wirkung erzielen, wenn die aus der Interpunktion bisher gefolgerten Regeln für den Rhythmus mit Geschmack und Sorgfalt beobachtet werden.

[3]) Quintilian schreibt: „Oratio debet negligenter quoque audientibus esse aperta, ut in animum audientium, sicut sol in oculos, etiamsi in eum non intendatur, occurrat. Quare non solum ut intelligere possit, sed ne omnino possit non intelligere curandum.“

für den syllabischen, als auch für den modulierten und reicheren Choralgesang ein Berg von Schwierigkeiten geebnet.

III. Mit der Psalmodie muss der Anfang gemacht werden, um die Wirkung der Interpunktion auf die Aussprache, den Grad der Schnelligkeit und die Tonfarbe zu üben und praktisch kennen zu lernen. Eine diesbezügliche Anordnung lautet:[1]) „Die Dirigenten sollen für die Pausenbeachtung sorgen, um jedes Überstürzen beim Gesange der Psalmverse zu verhüten". Die gleiche Sorgfalt ist natürlich dem Gesange der Präfationen, der Antiphonen, des *Gloria*, *Credo* u. s. w. zuzuwenden.

Auch wenn die liturgischen Bücher ohne Rücksicht auf Interpunktion die ersten Worte durch zwei senkrechte Linien zum Zwecke der Intonation von den folgenden Worten abtrennen, so muss der Chor unmittelbar, ohne peinliches Zögern und unheimliches Warten, den Intonationen frisch und sicher folgen. Wenn also z. B. die Worte *Domine quinque talenta* vom Priester oder Vorsänger intoniert sind, muss ohne Zaudern das *tradidisti mihi* folgen, ähnlich *de cœlo sonus* auf *Factus est repente* oder *hi sermones* nach den Worten *Qui sunt,* und so in unzähligen ähnlichen Fällen.

Auf diese Weise kann der erste wirksame Schritt gemacht werden, um üble Angewöhnungen, eingerostete Missbräuche, widersinnige Betonungen, sinnentstellende Absätze zu beseitigen.[2])

IV. Bei umfangreicheren Gesängen, wie Graduale, Tractus, Responsorien, reicht die Beachtung der Interpunktionszeichen nicht aus, um Verständlichkeit des Textes und leichten, ungezwungenen Vortrag zu erzielen. Daher wurden in den offiziellen Choralbüchern Notengruppen angeordnet, bei denen auch innerhalb eines Wortes abgesetzt oder nach Bedarf

---

[1]) Bei Bonartius de horis canonic. T. III. cap. XX.: „Moderatores chori qui chorodidasculi vocari solent constituant pausatores, qui signo aliquo pausas faciant vel indicent, versusque præcipitantes cohibeant."

[2]) Man untersuche beispielsweise, ob alle Choralsänger die Interpunktionen nachfolgender liturgischen Texte richtig beachten und in ihren Ton- und Tempoabstufungen genau ausführen: *1) Domine, ad adjuvandum me festina. 2) Ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiam si mortuus fuerit, vivet; et omnis qui vivit et credit in me, non morietur in æternum. 3) Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. 4) Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem* u. ähnl.

kurz geatmet werden soll. Auch die leere Zeit ergänzt und vollendet den Rhythmus *(est autem tempus vacuum ad complendum rhythmum),* wenn nur die goldene Regel eingehalten wird, „nie vor einer Silbe mitten im Worte abzusetzen oder Atem zu schöpfen".[1])

Die Dauer dieses Absetzens hängt natürlich von dem Grade der Beschleunigung oder Verzögerung im Vortrage der Notengruppe ab; der einzelne Sänger ist ungehinderter, freier, darf aber nicht eilen oder schneller werden, ein grösserer Chor bewegt sich schwerer vorwärts, darf aber nicht schleppen oder langsamer werden.

Wenn man den Grundsatz anerkennt: „Singe den liturgischen Text mit den Noten und Notengruppen so, wie du ihn ohne Noten deklamierst", dann wird man vor jener rein mechanischen Manier bewahrt bleiben, welche die einzelnen Wörter syllabiert; jede trippelnde, gleichmässige, nur durch schwache Accente nervös und stossweise unterbrochene Rhythmik, die der Natur der Sprache und des Gesanges widerspricht, wird dann vermieden. Es liegt auch nicht im Charakter umfangreicherer Notengruppen, soweit solche in den offiziellen Choralbüchern vorkommen, sie in Teile zu zerschneiden und stotternd wieder zu verbinden; dieselben sind vielmehr in weicher Bindung und in dem Grade der Tonstärke, welche den verschiedenen Wortsilben im Satzgefüge zukömmt, also kräftiger beim Hauptaccent, schwächer in unbetonten Anfangs-, Mittel- und Schlussilben, noch ruhiger in leichten und tonlosen Silben, immer jedoch männlich *(viriliter)* vorzutragen.

---

[1]) Elias Salomon schreibt: „Licite potest pausari dummodo non debeat exprimi syllaba dictionis inchoatæ. Regula aurea: quod non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatæ dictionis." Noch deutlicher lehrt Joh. de Muris (Gerb. Tom. III. p. 216): „Cantor clausulam sive congeriem notularum per se canat distincte et anhelitum recipiendo pausans nequaquam syllabam incipiat post pausam, nisi forte prima syllaba fuerit dictionis: talis enim scissio in cantando faceret barbarismum, etiam incongruam offensionem". Im darauffolgenden Metrum schreibt er: „Non tamen incipiatur syllaba post pausam, nova dictio ni comitetur."

§. 45. Psalmen. Gesangartige Lesungen.

I. In der erhabenen Poesie der **Psalmen** liegt eine Fülle des Inhaltes in gedrängter Kürze und doch edlem, lebendigem Ausdruck verborgen. Man wird nicht leicht passendere melodische Phrasen für die Psalmen Davids erfinden können, als die, welche in den acht Psalmtönen mit ihren Finalen von der Kirche gegeben sind. Freilich wird es sich, um mit Mendelssohn[1]) zu reden, *ermüdend und monoton* anhören, wenn die Psalmen *roh und handwerksmässig heruntergesungen werden, oder wenn man sie mit dem Ausdruck singt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und böslich zankten, so dass jeder halsstarrig dem andern immer wieder dasselbe zuruft.* Diese Art des Vortrags liegt aber nicht im Geiste und Willen der Kirche und entspringt eben aus Unaufmerksamkeit, Unkenntnis der Sprache, Vernachlässigung guter Aussprache, planloser Oberflächlichkeit und bedauernswerter Unandacht und Gleichgültigkeit. „Die Stimme des Psalmisten[2]) soll nicht rauh und misstönend erklingen, sondern hell, lieblich und fein; Ton und Melodie soll dem göttlichen Dienst entsprecher und in der Modulation sich christliche Einfalt zeigen, nicht die Kunst des Theaters . . .“ Würde jeder Psallierende mit dem Psalmisten sprechen: *In conspectu Angelorum psallam tibi*,[3]) sowie das *Psallite sapienter*[4]) recht beherzigen, so könnte man die vielen Lobsprüche, die von den heil. Vätern und der Kirche dem Psalmengesange[5]) gespendet werden, auch auf unser Psalmensingen mit Fug und Recht anwenden,

---

[1]) Reisebriefe, 1. Bd., S. 181; vgl. oben S. 126.

[2]) Isidor von Sevilla, de eccl. off.

[3]) „Vor der Engel Angesicht will ich dir Psalmen singen.“ Ps. 137, 1.

[4]) „Lobsinget nach Gebühr.“ Ps. 45, 8.

[5]) Im *Pontif. Rom.* findet sich für das Amt des Psalmisten, d. h. des Sängers, eine eigene Einführungsformel: *Psalmista, id est Cantor, potest sola jussione Presbyteri officium suscipere cantandi, dicente sibi Presbytero: „Vide, ut, quod ore cantas, corde credas; et quod corde credis, operibus comprobes*.“ Der Bischof oder auch ein Priester solle den aufzunehmenden Kirchensänger ermahnen: „Siehe zu, dass du mit dem Herzen glaubest, was du mit dem Munde singst, und durch die That beweisest, was du mit dem Herzen glaubst.“ *„Et si Episcopus Clericum ordinans hæc faciat, bene facit.“* Auch eine Degradationsformel findet sich im *Pontif. Rom.*

und der Rat des Apostels Jakobus würde sich allseitiger Befolgung erfreuen: *Tristatur aliquis vestrum? oret: Æquo animo est? psallat.*[1])

Das *Initium* muss jedesmal feierlich und langsam vorgetragen werden, die *Mediatio* singe man deutlich durch richtige Verteilung der Textsilben auf die Melodietöne, die *Finalis* soll einen mit kräftigerem Tone belegten Accent erhalten, der Text aber darf nicht masslos verzerrt oder hinausgedehnt werden. Gut, anständig, sicher und sonor zu psallieren, ist eine Kunst und fordert daher Fleiss und einträchtiges Zusammenwirken. Auch das Psallieren bedarf der Vorübung, damit bei aufstossenden Schwierigkeiten der Vortrag im Hause Gottes nicht gestört werde. Die Recitation sei würdevoll und leicht, weder eilend noch zögernd, und halte sich genau an die Gesetze der Sprache, den Wortaccent etc. „Zwischen dem Accent der prosaischen Rede und dem Psalmengesange ist bekanntlich keine geringe Ähnlichkeit.“ [2])

Die beiden sich ablösenden Chöre müssen innig verbunden sein; kein Vers darf jedoch schon während der letzten Worte des vorhergehenden Verses begonnen werden. Kein Sänger dränge und treibe die Recitation in unmässiger Eile vorwärts. Ist der Halbvers vor oder nach dem * zu lange, so hat der Dirigent Pausen anzugeben, und alle müssen an dieser Stelle gleichmässig absetzen.

Das bisher Bemerkte gilt auch für den Vortrag der *Cantica;*[3]) alle Verse derselben werden jedoch langsame *(tractius)* als bei den Psalmen gesungen.

II. Die im römischen Rituale übliche Art, Orationen Lektionen, Evangelien etc. gesangartig vorzutragen, muss zu den sinnvollsten, des reichsten Ausdruckes und der mannigfaltigsten Abwechslung fähigen Einrichtungen des gregorian.

[1]) „Ist jemand unter euch traurig, so bete er; ist jemand guten Mutes, so lobsinge er.“ Jac. 5, 13.

[2]) Adam von Fulda.

[3]) Über das bei allen Versen zu singende *Initium* und die Verteilung der Texte bei *mediatio* und *finalis* siehe §. 30.

Chorals gezählt werden. Die alten Musiklehrer nannten diese Gesangsart *choraliter legere*, choralmässige Lesung, und gaben in ihren Lehrbüchern Anweisungen, dieselbe gut und angemessen auszuführen. Da es sich weniger um das richtige Treffen[1]) als vielmehr um die verschiedenen Arten von Accenten, um wahren Ausdruck und schönen Vortrag handelt, so ist auf reine Aussprache und erschöpfende Auffassung des Inhalts bei der treffenden Lesung besonderes Gewicht zu legen. Ganz anders wird die Stimme am Festtage erklingen, ganz anders bei Trauergottesdiensten, verschieden bei gewöhnlichen Ämtern, erhabener bei freudigen und feierlichen Gelegenheiten. In der weltlichen Musik unterliegt das sogenannte Recitativ vielen Schwierigkeiten, und es gilt hier als Axiom: „Das Recitativ ist der wahre Prüfstein des Sängers." Ähnliche, mit Rücksicht auf den heiligen Ort noch ernstere Mühe kostet die dem Recitativ verwandte Chorallesung. Schleppender oder verschnörkelter Gesang, polterndes Stossen und Hinwerfen der Worte, Vermengung des Sprachtones mit dem Gesangston, weinerlicher, affektierter Ausdruck der Stimme, Betonen, Markieren, Verschlucken der letzten Silbe, Vorschläge oder Schleifer bei den kurzen Melismen u. a. sind grosse Fehler des recitativischen Gesanges und des *choraliter legere*. Bis zum Ärgernis und zur Profanation wird der Gesang niedergedrückt, wenn der Vortragende nicht versteht, was er liest, undeutlich und schlecht spricht, ja vielleicht einen Ruhm dareinsetzt, möglichst schnell zu Ende zu kommen, und wenn er infolge davon die klangvollen Laute der lateinischen Sprache zu einem unverständlichen Gemurmel herabwürdigt. Der rhythmisch-oratorische *accentus* ist demnach mit aller Sorgfalt zu üben und stets mit Anstand auszuführen.

Ist auch der Sängerchor durch ein *Responsorium* beteiligt, so ertöne in Verbindung mit den kräftigen, nicht

[1]) „De æqualibus quidem vocibus nihil aliud dicendum, nisi quod communis vocis impetu proferantur, in modum soluta oratione legentis." Script. T. I, p. 104. Accentu regulantur quæcumque simplici littera hoc est sine nota describuntur ut sunt Lectiones etc. (Martyrolog. Usuardi, ed. 1490 ad calcem.)

schreienden Stimmen der Sänger, wenn es gesattet ist, die Orgel in sonoren, den Gesang jedoch niemals erstickenden Registern.

Bei den einfachen Gesängen der Psalmen, der Texte aus dem *Ordinarium Missæ* u. ähnl. ist meistenteils jeder Silbe nur eine Note zugedacht, selten sind ihrer mehr als drei. Deshalb kann diese Art des Choralgesanges, soweit er nicht dem Priester allein zusteht, mit Recht als der eigentlich populäre Massengesang bezeichnet werden. In Ländern, wo dem Volke die lateinische Sprache weniger fremd ist als in Deutschland (also in Italien, Frankreich, Spanien), werden Hymnen, Psalmen, Litaneien, Sequenzen etc. noch heutzutage vom Volke mit besonderer Vorliebe gesungen.[1])

§. 46. Die metrischen Hymnen.

1) „Wenn der Beter die Stimme des Herrn durch den Mund der Kirche vernimmt, wallet die Opferliebe auf in seinem Herzen; und der Ausdruck dieser Bewegung ist der Hymnus. Freudig und mutig erhebt sich die Seele, das Tagesoffizium in der hl. Liebe zu feiern und zu erleben.“[2])

Durch die gebundene Rede dringen die Gefühle mächtiger und stetiger in die Seele der Gläubigen; es entsteht zugleich eine wohltuende Abwechslung durch die Veränderung des Rhythmus und durch die mit dem erhabenen Aufschwung der Poesie gleichen Schritt einhaltende eigenartige Melodiebildung der Hymnen.

Hilarius von Poitiers († 367) gilt als der früheste Hymnendichter der lateinischen Kirche, die Hymnen des hl. Ambrosius

---

[1]) *Augustinus Confess., Lib. X, 33* schreibt vom Psalmengesang unter dem hl. Athanasius († 373): Er liess die Stimme des Psalmensängers nur mässige Tonveränderungen ausführen, so dass der Gesang mehr Ähnlichkeit mit dem Lesevortrage hatte. Vom mailändischen Gesange unter dem heil. Ambrosius bemerkt er *l. c.*, vgl. auch IX, 6, 14: „Wenn ich mich aber der Tränen erinnere, welche ich nach Wiedergewinnung meines Glaubens bei den Gesängen deiner Kirche vergossen habe, so fühle ich jetzt noch mich gerührt, nicht durch den Gesang selbst, sondern durch die gesungenen Worte, die in fliessendem Vortrage und ganz angepasster Melodie vorgetragen werden, und ich anerkenne neuerdings den grossen Nutzen dieser Einrichtung.“

[2]) Amberger, Pastoraltheol., Bd. 2, S. 440.

jedoch, von denen die neuesten Forschungen 14 mit Sicherheit nachweisen,[1]) wurden in die Liturgie aufgenommen und im Laufe der Jahrhunderte durch neue Dichtungen in gebundener Rede vermehrt. Die Texte der Hymnen, welche vor Urban VIII. in den Choralbüchern standen, wurden 1632 durch eine Kommission von drei Jesuiten revidiert;[2]) öfters sind auch die Anfänge derselben abgeändert, z. B. *Salutis humanæ sator* begann früher: *Jesu nostra redemptio, Cœlestis urbs Jerusalem* lautete *Urbs beata Jerusalem* u. s. w. Über die Lesearten der älteren Hymnen siehe das Büchlein von Ul. Chevalier: „Poésie liturgique traditionelle de l'Eglise catholique."

2) Unter Hinweis auf §. 8 dieses Lehrbuches ist hier nochmals der grosse Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum zu betonen. Auch in gewöhnlicher Rede erheben und senken wir die Stimme, wir sprechen in gewissem Rhythmus; würden wir diese Hebung und Senkung in bestimmten Zwischenräumen und an bestimmten Orten regelmässig wiederkehrend zu Gehör bringen, so würden wir im Metrum sprechen.

Die metrische Betonung *(ictus)* ist ganz unabhängig von dem Wortaccent; im Vortrag aber muss man sich bemühen, den Wortaccent mit der rhythmischen Betonung in Übereinstimmung zu bringen, also den metrischen Accent hören zu lassen, ohne den prosaischen Accent zu unterdrücken.

3) Die Wörter der latein. Sprache bestehen aus langen und kurzen Silben. Die Zeit, welche man zur Aussprache der letzteren nötig hat, heisst *mora;* also bedarf eine lange Silbe beiläufig zwei Zeiten. Aus der Zusammenstellung von zwei-, drei-, vier- und fünfsilbigen Wörtern nach bestimmter Länge und Kürze der Silben (Quantität) entstehen die Versfüsse *(pedes)*.[3])

Ein Versfuss kann nicht weniger als vier Zeiten haben *(metrum)*, acht Zeiten (oder zwei *metra*) wenigstens geben

---

[1]) Siehe P. Guido Maria Dreves: Aurelius Ambrosius „der Vater des Kirchengesanges", eine hymnolog. Studie. Freiburg, Herder, 1893. Dortselbst ist S. IV eine reiche Litteratur über Hymnen angeführt.

[2]) Siehe P. Georg. Schober, *Explanatio critica editionis Breviarii Romani*, Ratisbonæ, Fr. Pustet, 1891, p. 59—62 und p. 355.

[3]) Die hauptsächlichsten zwei- und dreisilbigen Versfüsse heissen: ◡ ◡ *pyrrhichius*, – – *spondeus*, ◡ – *jambus*, – ◡ *trochæus* oder *choreus*, ◡ ◡ ◡ *tribrachys*, – – – *molossus*, – ◡ ◡ *dactylus*, ◡ – ◡ *amphibrachys*, ◡ ◡ – *anapæstus*, ◡ – – *bacchīus*, – ◡ – *amphimaker* oder *creticus*, – – ◡ *palimbacchīus* oder *antibacchīus*.

einen Vers, aus wenigstens zwei Versen wird eine Strophe gebildet.

Die metrischen Hymnen des Breviers sind hauptsächlich in den folgenden vier Metren abgefasst:

a) Jambisches Metrum zu vier Versfüssen [1]) oder zu sechs Versfüssen,[2]) jede Strophe mit vier oder fünf Versen.

b) Trochäisches Metrum. Jede Strophe besteht aus sechs Versen; der 1., 3. und 5. Vers haben vier Füsse, der 2., 4. und 6. nur $3^1/_2$.[3]) Im Hymnus *Stabat mater* sind zwei Verse mit vier Füssen, ein Vers mit $3^1/_2$ Füssen; dazu noch Reim zwischen Versen 1 und 2. Im Hymnus *Ave maris stella* besteht die Strophe aus vier Versen mit je drei trochäischen Füssen.

c) Sapphische und adonische Metren mit drei Versen zu elf Silben,[4]) denen als vierter der sogen. adonische mit fünf Silben angehängt wird.

d) Asklepiadische und glykonische Metren mit je zwölf Silben in drei Versen; der vierte Vers (der glykonische) wird mit 8 Silben angehängt.[5])

Anmerkung. In den liturgischen Texten des *Graduale* und *Antiphonarium* finden sich noch Disticha, z. B. die Antiphonen *Hic vir despiciens* und *O magnum pietatis opus*, der ℣. *Virgo Dei Genitrix* mit dem ℟. *In tua se clausit,* das *Gloria laus* des Palmsonntags und ähnliche, deren Melodien im gewöhnlichen Choralrhythmus ver-

---

[1]) Z. B. die sechs ambrosianischen Hymnen: *Æterne rerum Conditor, Nunc sancte nobis Spiritus, Rector potens verax Deus, Rerum Deus tenax vigor, Jesu corona Virginum,* und *Æterna Christi munera,* der Hymnus *Veni Creator Spiritus*, welcher nun nach der Melodie des ambrosianischen Osterhymnus *Hic est dies verus Dei* gesungen wird und viele andere.

[2]) Z. B. *Beate Pastor Petre, clemens accipe* oder *Egregie Doctor Paule, mores instrue* oder *Decora lux æternitatis auream.*

[3]) Z. B. *Lustra sex qui jam peregit, Pange lingua gloriosi,* oder *Ira justi Conditoris* u. s. w.

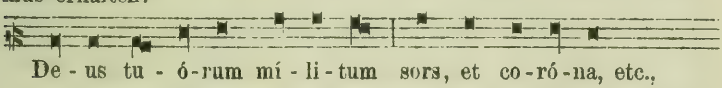
[4]) Z. B. *Iste confessor, Ut queant laxis, Sæpe dum Christi populus, Jam faces lictor ferat* etc.

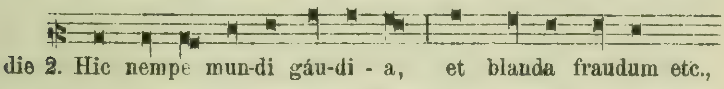
[5]) Z. B. *Martinæ celebri* (von Papst Urban VIII), *Te Joseph celebrent, Custodes hominum, Sanctorum meritis* u. s. w. Sind im letzten Vers nur sieben statt acht Silben, so nennt man ihn pherekratëisch. Eine Verbindung der drei Metren (die zwei ersten Verse asklepiadisch, der dritte pherekratëisch, der vierte glykonisch) findet sich in den Hymnen *Regali solio* und *Nullis te genitor.*

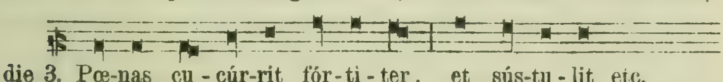
fasst sind, so dass sie beim Vortrag wie Prosa klingen. Ähnlich haben wir Texte, die aus lauter Hexametern bestehen, z. B. die marianische Antiphon *Alma Redemptoris mater*, Intr. *Salve sancta parens*, die Antiph. *Solve jubente Deo*, bei deren Melodie und Vortrag keine Spur von Metrik hörbar wird.

4) Alle Hymnen, deren Melodie beinahe syllabisch, nur an einzelnen Stellen mit zwei oder drei Noten verziert und dem Versmass entsprechend komponiert ist, sollen, mit Beachtung des metrischen sowohl als auch des prosaischen Accentes, in fliessendem Rhythmus gesungen werden. Manchmal wird also die Betonung der Melodie der ersten Strophe nicht mehr für die zweite passen.

In den ersten Auflagen der offiziellen Choralbücher war in der Form der Noten (▜ ■ ♦) meist nur auf die unmittelbar unter der Melodie stehende Strophe Rücksicht genommen worden; in den späteren Auflagen wurden die Noten, welche je nach der treffenden Silbe kürzer oder länger zu singen sind, als ■ gedruckt, und nur wo für jede Strophe zwei *moræ* treffen, die ▜ gewählt. So wird z. B. im Hymnus *Deus tuorum* die erste Strophe folgenden Rhythmus erhalten:







und ähnlich die übrigen. In den neuesten typischen Ausgaben der römischen Choralbücher werden für jede Hymnenstrophe die dem Texte angepassten Melodien *in extenso* und mit der durch die Verschiedenheit der Texte und Accentsilben bedingten Schreibweise (■ oder ▜) wiedergegeben.

5) Um den Hiâtus aufzuheben (siehe §. 10), ohne die Ordnung des Versmasses zu stören, wird nach den Regeln der Poëtik der Vokal, mit dem ein Wort schliesst, ausgestossen (elidiert), wenn das folgende Wort mit einem Vokale beginnt. Beim Hymnengesang empfiehlt es sich, alle Silben, bei denen nach der Poëtik Elision stattfinden kann, vernehmlich zu singen, und zwar mit der Note der vorhergehenden

Silbe beim Intervall der Sekunde, bei grösseren Intervallen (Terz, Quart, Quint) mit der Note der folgenden Silbe; z. B.:

Im Hymnus *Jesu Redémptor:*



sa - cráta ab etc.

Im Hymnus *Crudélis Heródes:*



unda o - ri - gi - nem etc.

Im Hymnus *Veni Creátor:*



teque u - tri - ús - que etc.

Im Hymnus *Decóra lux:*



re - ísque[1]) in a - stra etc.

Im Hymnus *O sola:*



O so - la ma-gnárum úr-bi-um etc.[2])

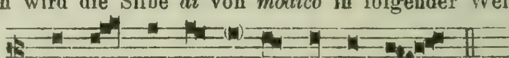
Durch geschickten und rasch rhythmisierten Vortrag wird an solchen Stellen keine Stockung im Versmasse bemerklich werden. Zur Vermeidung von Störungen hat der Dirigent schon in den Vorproben die besonders in den neueren Hymnen häufigen Elisionen genauer einzuüben.

§. 47. Die syllabischen Gesangsweisen.

I. Das Wort *„hymnus“* wurde nach den Zeiten des heil. Ambrosius auch für ametrische (nicht im Versmasse stehende) Gesänge mit wechselnden Chören gebraucht; das *Te Deum*

---

[1]) Wo zwei Noten auf einer Silbe stehen, wie in obigem Beispiel, im Hymnus *Egregie Doctor* bei *universa æternitatis* und ähnlichen, darf, wie in gleichen Fällen bei der Psalmodie, die Notengruppe nicht getrennt oder auf zwei Silben verteilt werden. — Im dritten Verse der sechsten Strophe des Hymnus *A solis ortus cardine* (Laudes von Weihnachten) muss skandiert werden: *Et la|cte modi|co pa stus est;* demnach wird die Silbe *di* von *modico* in folgender Weise verteilt:



et la - cte mó - di - co pa-stus est.

[2]) In den typischen Ausgaben mussten die in früheren Editionen üblichen Bogen, z. B. *sacrata⁀ab* wegbleiben, da sie leicht zur Auffassung verleiten konnten, die Silbe sei entweder ganz zu unterdrücken oder mit der folgenden Silbe zu singen.

z. B. ist noch heute als Hymnus Ss. Ambrosii et Augustini bezeichnet, da die Gesangsweise sich den einfachen Melodien der ambrosianischen Hymnen und Gesänge nähert. Zu diesen Gesängen gehört auch der *„hymnus angelicus"*.

Der Vortrag des *Gloria* im Anschluss an die Intonation des Priesters[1]) kann von abwechselnden Chören, im Wechsel mit den Kantoren und dem Gesamtchor, oder im Verbinden beider Chöre als *Tutti* mit der Abwechslung von Tenor und Bass, oder Sopran und Alt als *Soli*, oder endlich zwischen Sopran und Tenor, Alt und Bass als *Soli* geschehen. Vor einem zu bunten Wechsel muss jedoch ausdrücklich gewarnt werden. Wenn also z. B. Wechsel zwischen Ober- und Unterstimmen beliebt wurde, so bleibe man bei dieser Verteilung bis zum Schlusse, wo sich dann sämtliche Stimmen mit Erfolg bei den Worten *cum Sancto Spiritu* vereinigen können.

In ähnlicher Weise ist das *Te Deum laudamus* zu behandeln; die Verse werden abwechselnd vom Chore und von den Kantoren, oder von den Kantoren und dem Volke (Gesamtchor) vorgetragen. Bei den Worten: *Pleni sunt cœli* und *Te ergo quæsumus* können sich sämtliche Sänger und Chöre vereinigen und tragen erstere Stelle mit grosser Macht, letztere ruhiger und flehender vor. Bei dem Schlussworte: *In te Domine* sammeln sich alle Stimmen, um den feierlichen Lobgesang wie aus einem Munde zum Abschluss zu bringen. Das Einschalten vier- oder mehrstimmiger Sätze im Wechsel mit den Choralversen beruht, besonders für das *Te Deum*, auf ältester kirchlicher Praxis.

II. Der glaubensfesten Intonation des *Credo* durch den Priester folgen die übrigen Textworte in höchst einfachen Melodiesätzen, die entweder ohne Wechsel, nur von den Kantoren oder dem Chore allein, oder mit Anwendung des beim *Gloria* angegebenen Wechsels, nie aber mit Zwischenspielen der Orgel ausgeführt werden. Die Melodie ist

---

[1]) „Nach dem hinreissenden seraphischen Stimmengewebe eines *Kyrie* von Palestrina ergreift das ganz einfache *Gloria in excelsis Deo* aus des Priesters Munde mit dem Tone majestätischer Grösse und zugleich eines jubelvollen Aufschwunges, wert, den Ruhm des Allerhöchsten zu verkündigen." Ambros, *Gesch. der Musik,* II. Bd., S. 68.

vorzüglich geeignet, von allen Anwesenden einer noch so grossen gottesdienstlichen Versammlung im Wechsel mit dem Musikchore vorgetragen zu werden. Eine Vermischung des Choralsatzes mit mehrstimmigen oder falsibordoniartigen Sätzen scheint nicht empfehlenswert, stört die Einheit und trägt die kirchliche Praxis des Psalmengesanges in den Ritus der Messe hinein.

III. Die *Præfatio* wird durch einen Wechselgesang zwischen Priester und Chor (Volk) eingeleitet.

Von W. A. Mozart erzählt man den jedenfalls sehr bezeichnenden Ausspruch: „Ich würde meinen ganzen Ruhm hingeben, wenn ich der Komponist einer einzigen Präfation wäre."

Dr. Dom. Mettenleiter schreibt in seinen Aphorismen[1]) über den *Cant. Gregor.* von dem Gesange der Präfation und des *Pater noster* folgendes: „Die Gesangsweisen der *Præfatio* und des *Pater noster* sind das Allerherrlichste, was in Tönen je geschaffen wurde und werden konnte. Wir haben sie schon tausendmal gesungen oder gehört, und als wir sie aufs neue tausendmal sangen und hörten, da waren wir keineswegs ermüdet; nein, unsere Rührung hat sich jedesmal gesteigert; wir vernahmen stets etwas noch Ungehörtes, wir lernten immer etwas Neues, die Ahnung der Gegenwart Gottes trat uns näher, das Wehen des heiligen Geistes umrauschte uns stets fühlbarer . . . Und dazu sind kaum vier Tonstufen verwertet!"

Der Chor respondiere stets nach Vorschrift im Anschlusse an den Priester mit Sicherheit, in fortwährend gesteigertem Vortrag, dem Inhalt des Textes und der Melodie entsprechend. Der Organist kann die Responsorien des Chores (nicht aber den Gesang des Priesters) mit der Orgel begleiten.

Ähnliche, nur noch reichere, schwungvollere Gesangsformeln verleihen dem unübertrefflichen Triumphgesang *Exsultet jam Angelica* am Charsamstag einen festlichen Charakter. „Dieses *præconium paschale* ist eine freudeatmende, würdevolle Komposition, wie sie vielleicht nirgends mehr gefunden werden kann."[2])

---

[1]) Im *Pastor bonus*, einer Beilage der Schweizer Blätter für Kunst und Wissenschaft, 10. Aug. 1861.

[2]) Wisemann Nic., „Vorträge über die Liturgie der stillen Woche." Siehe besonders die Studie von Dr. Adalb. Ebner im Kirchenmus. Jahrb. 1893, S. 73 flgde.

IV. Bei den Litaneien hat einer oder mehrere der Kantoren die Anrufung deutlich und fliessend vorzusingen, worauf der Chor oder das Volk in engem Anschluss antwortet. Die Responsorien zur Messe oder zum *Officium divinum* folgen den gleichen Gesetzen reiner gleichzeitiger Intonation, markierter Aussprache und modulierten Vortrages.

Man wird vergeblich den guten Vortrag der reicheren Gesänge anstreben, wenn der syllabische einfachere Gesang nicht vollkommen und richtig erlernt ist.

§. 48. Die wechselnden Messgesänge, die Antiphonen, die Responsorien nach den Lectionen.

I. „Der Introitus enthält jedesmal einen Gedanken, der uns bei der Feier des hl. Messopfers beherrschen und erfüllen soll, — er schlägt den Grundton der Festfeier an, oder er enthält eine Lehre, die wir daraus ziehen sollen . . . Woher kommt es denn, dass man den lateinischen Introitusgesang in früheren Zeiten so gut verstanden hat, dass man sogar die Sonntage im bürgerlichen Kalender nach dessen Anfangsworten genannt hat: *Invocabit, Oculi, Lætare etc.?* Man hatte eben damals mehr Interesse für das Gebet der Kirche und suchte sich mehr an dasselbe anzuschliessen wie heute.“ [1])

Die Melodien des Introitus sind einfach und im Charakter der Antiphonen gehalten; denselben folgte früher ein ganzer Psalm mit *Gloria Patri,* worauf die Antiphon wiederholt wurde (s. §. 21). Der kirchlichen Vorschrift, die Antiphon des Introitus zweimal zu singen, kann ohne Schwierigkeit entsprochen werden, besonders wenn die Repetition auf einem Tone recitiert wird.

Reicher sind gewöhnlich die Choralgesänge für das je dreimalige *Kyrie, Christe, Kyrie.* Es zeugt von Geschmack, entweder den Introitus oder die *Kyrie* so zu transponieren, dass ohne längeres Zwischenspiel der Orgel die beiden, in

---

[1]) Dr. Jos. Selbst, der lat. Kirchengesang beim hl. Messopfer. 2. Aufl. S. 245 und 247.

den Tonarten meist verschiedenen Gesangsteile aufs engste verbunden werden.[1])

Siehe übrigens §. 16 und die Recitationskadenzen von Joseph Schildknecht.

II. Für die Gesänge des *Graduale* mit *Alleluja* oder *Tractus*, welche unter den sämtlichen Messgesängen die ausgedehntesten Melismen aufweisen, wird, besonders wenn Diakon und Subdiakon fehlen, so dass die Zeremonien zwischen Epistel und Evangelium nur geringe Zeit in Anspruch nehmen, von der Erlaubnis der Recitation der ausgedehnteste Gebrauch gemacht werden können. Wenn der erste Vers des *Graduale* und des *Alleluja* gesungen, der zweite Vers und der ℣. des *Alleluja* recitiert werden, so kann bei der Bedeutung, welche gerade dieser Teil der heil. Messe in der ältesten Liturgie hatte und auch heute noch haben soll, nicht über unmässige Verzögerung des Gottesdienstes infolge der gehorsamen Ausführung kirchlicher Vorschriften geklagt werden.[2]) Es bedarf zur Besänftigung ungeduldiger Seelen nur des Hinweises auf die Mahnung des heil. Bonaventura:[3]) „Es sollen aber die Gläubigen ausharren in den Geboten, so ihnen verkündiget werden, und von Stufe zu Stufe voranschreiten."

Der nämliche Kirchenlehrer schreibt a. a. O.: „Wir pflegen nach dem *Alleluja* durch lange Betonung des Buchstabens *a* den Gesang auszudehnen, um anzudeuten, dass die Freude der Heiligen im Himmel ohne Ende und unaussprechlich ist."

---

[1]) Wiederholte Beobachtungen haben ergeben, dass *Introitus* und *Kyrie*, nach Vorschrift aufs genaueste gesungen, eine Zeit von drei bis vier Minuten beanspruchen; wenn teilweise rezitiert wird, so kann in zwei bis drei Minuten der Wille der Kirche erfüllt werden.

[2]) Treffend bemerkt Kössing in „Kirchenlexikon", Art. Graduale, 2. Aufl., 5. Bd., S. 983: „Die Bedeutung des Graduale fällt mit der des Allelujagesanges, des Traktus und der Sequenz zusammen und liegt in der notwendigen Wechselwirkung zwischen der Thätigkeit des Klerus und des gläubigen Volkes, nicht aber in der Ausfüllung der zur Vorbereitung auf die Verkündigung des Evangeliums erforderlichen Zeit."

[3]) *Expos. Missæ*, cap. II. opp. tom. VII. pag. 74.

Bei der Verbindung von *Graduale* mit *Alleluja* oder *Tractus* sollen die gleichen Gesichtspunkte in Bezug auf Tonähnlichkeit festgehalten werden, welche oben für *Introitus* und *Kyrie* angegeben worden sind. Das alternierende Singen und Recitieren zwischen wenigen Sängern und dem Chore, auch abwechselnd[1]) zwischen Unter- und Oberstimmen, wir nach Aufklärung des gläubigen Volkes durch liturgische Predigten bald jene Vorurteile sieghaft überwinden, durch welche dieser Teil der hl. Messe bisher so arg verstümmelt worden ist.

III. „Das *Offertorium* hat diesen Namen, weil es gesungen wurde, während der Bischof oder Priester die Opfergaben des Klerus und des Volkes in Empfang nahm . . . Der Gesang währte so lange als die Darbringung der Opfergaben; daher war das Offertorium öfter zu wiederholen. Es wird aber das Offertorium gesungen, weil das Opfer des Lobes dargebracht werden soll.“[2]) Nach der musikalischen Seite betrachtet, war dieser Gesang früher sehr reich und ausgedehnt (*pneumis distentum* sagt Rupert von Deutz), in den authentischen Büchern nähert er sich dem Antiphonengesang, ist kürzer und gedrängter. Ein Weglassen desselben oder Einschalten fremdartiger, mit dem Gedanken der Festfeier nicht in näherer Beziehung stehender Gesänge und Texte statt des vorgeschriebenen Offertorium kann in keiner Weise gerechtfertigt werden. Auch wenn ein passendes Motett nach dem Tagesoffertorium mehrstimmig gesungen werden will, ist der Vortrag der wirklichen Choralmelodie dem einfachen Recitieren des Textes vorzuziehen.

IV. Die *Communio* nach dem *Agnus Dei* ist heutzutage nur mehr die Antiphon, welche in alten Zeiten in Verbindung mit einem Psalme gesungen wurde. „Der feierliche Gesang

[1]) Kössing a. a. O. schreibt: „Ursprünglich wurde dieser Gesang *Responsum, cantus responsorius, responsorium* und *psalmus responsorius* genannt, weil der *cantor* ihn eröffnete, der Chor aber einstimmend respondierte, der Vortrag also in der Form einer Entgegnung stattfand.“

[2]) Amberger, *Pastoraltheologie,* 2. Bd., S. 113.

ist eine Art Danksagung, wenn nicht immer in ausdrücklichen Worten, so doch in der Absicht, in dem Affekt des Herzens, aus dem der Gesang hervorgeht, und in der grösseren Verherrlichung Gottes, welche der Gesang bewirkt".[1])

Auch zwischen dem *Agnus Dei* und der *Communio* soll eine einheitliche Tonhöhe angestrebt werden, welche hier durch ein entsprechendes Zwischenspiel der Orgel ohne Zeitverlust und Unbequemlichkeit für den Celebranten bewirkt werden kann; in der Advent- und Fastenzeit, wenn die Orgel schweigt, wird beim Choralvortrage zwischen *Agnus* und *Communio* eine längere Pause eintreten, während welcher eine passende Intonation der *Communio* vorbereitet werden kann.

V. Die Antiphonen,[2]) welche, teils ohne folgenden Psalm, teils als Einleitung und Abschluss eines solchen, einen Hauptbestandteil des Breviers *(Antiphonarium)* bilden, aber auch im *Graduale, Rituale* und *Pontificale Romanum* vorkommen, eignen sich besonders als Vorbereitung für die reicheren Choralgesänge; in ihren Melodien ist zwischen dem syllabischen Gesange der Psalmen, Präfationen, Lesungen, Hymnen, Gloria- und Credo-Gesänge und den reicheren Melismen der wechselnden Messgesänge u. s. w. eine goldene Mittelstrasse eingehalten. Die Bedeutung der Antiphonen besteht regelmässig in der Aussprache der „Schlagwörter", welche für das treffende Fest aus dem folgenden Psalme von der Kirche ausgewählt werden wollten; sie bilden die Hauptmeditationspunkte, welche während des Psalmes im Gedächtnisse haften sollen. Durch diesen Wechsel des antiphonarischen Gesanges wird dem Offizium eine Art von dramatischer Haltung verliehen.

---

[1]) Dr. Selbst a. a. O. S. 255.

[2]) Im 4. Jahrhunderte noch war die Antiphonie eine Vortragsweise, bestehend im wechselweisen Singen der Psalmen durch das in zwei Chöre sich teilende Volk. Im Gesang der Antiphon *Lumen* verbunden mit dem *Nunc dimittis* am Lichtmesstage und in ähnlichen Einrichtungen des *Pontif. Rom.* bei der Kirchenkonsekration besitzen wir ein deutliches Bild des lebendigen Verkehrs zwischen der *schola cantorum* (Antiphon) und dem psallierenden Volke (Antiphonie).

Eine engere Verbindung mehrerer, in verschiedenen Tonarten aufeinander folgender Antiphonen erfordert, mit Rücksicht auf Tonähnlichkeit, stets genaue Vorbereitung von seiten des Dirigenten oder Organisten.

Gerade die einfache, den Worten und Sätzen des Textes sich anschliessende Sprachmelodie der Antiphonen mag die Ursache sein, dass die verschiedenen Manuskripte und Druck-Ausgaben der Choralbücher beim Antiphonengesange die erfreulichste Übereinstimmung aufweisen. Von der eifrigen Pflege des Antiphonengesanges hängt wohl vorzugsweise das wachsende Gedeihen und segensreiche Fortschreiten im gregorianischen Gesange ab.

VI. Den Namen *Responsorium* führen jetzt hauptsächlich jene umfangreichen Gesänge, welche nach den Lectionen in der Matutin vorgeschrieben sind, ähnlich den Gradual- und Traktusversen nach der Epistel oder nach Lectionen der Messliturgie, welche früher ebenfalls als *Responsoria* bezeichnet wurden.

In den offiziellen römischen Büchern (*Antiphonarium* in Folio) sind zum erstenmal seit Jahrhunderten die sämtlichen Responsorien der Matutin nach Ordnung des Breviers abgedruckt. Als Grundlage diente grösstenteils das in vier Foliobänden bei Trognæsius in Antwerpen 1611 (s. oben S. 71) gedruckte Antiphonar; die dort enthaltenen Responsorien wurden aber durch die päpstliche Kommission bedeutend gekürzt und in der Verteilung der Neumenfiguren auf den Text neu revidiert.

Der Gesang der Responsorien lässt sich, bei einiger Sorgfalt und unter Beachtung der in §§. 43 u. 44 enthaltenen Ratschläge, in schönem Anschlusse an die Tonhöhe der vorausgegangenen Lection intonieren; eine Recitation des ℣. oder der Repetition (auf der Dominante) wird über etwaige Schwierigkeiten, z. B. Kürze der Zeit, Mangel an Sängern und ungenügende Schulung, in genügender und würdiger Weise hinweghelfen.

Schlusswort.

Wird der Choralgesang bei den verschiedensten liturgischen Funktionen in seinen mannigfaltigen Formen sowohl von den Priestern und Klerikern, als auch von den Laiensängern mit gutem Verständnis des Wortes und Beachtung des Textzusammenhanges, mit entsprechender Modulation der Stimme,[1]) richtiger Betonung der Wörter und Sätze ausgeführt, dann singen wir nach dem Willen der Kirche, und es geschieht auch der Mahnung des Kardinals Bona[2]) Genüge: „Üben wir uns beständig in den Gattungen der Musik, indem wir das Lob Gottes, unter schönem Einklang von Stimme und Herz, in dieser Verbannung singen, bis wir gewürdigt werden, an der göttlichen Musik teilzunehmen und mit den heiligen Engeln die erhabensten und vollendetsten Hymnen singen zu dürfen"; dort nämlich[3])

„Nie rastend durch die Gottesstadt
Tönt Jubellied und Wonneklang,
Des Einen und Dreifalt'gen Ruhm
Preist stets der Sel'gen Lobgesang:
Mit Sions Hymnen steigt empor
Wetteifernd unser Hochgesang."

---

[1]) Die angemessene Verbindung von Wort und Ton in der Weise, dass die Kunst des Gesanges nicht zum Schaden der Andacht in den Vordergrund tritt, hat der hl. Augustin in Conf. X, 25 in die berühmten Worte gekleidet: *Quum mihi accidit, ut me amplius cantus, quam res quæ canitur, moveat, pœnaliter me peccare confiteor, et tunc mallem non audire cantantem.* „Wenn es mir begegnet, dass mir der Gesang mehr gefällt als der Textinhalt, so bekenne ich eine strafbare Schuld; in diesem Falle möchte ich lieber den Sänger nicht hören."

[2]) *De divina Psalmodia*, Cap. XVII, §. V, 5.

[3]) Zweite Strophe des Hymnus zu den Laudes vom Kirchweihfeste nach der Übersetzung von Schlosser.

Alphabetisches Verzeichnis
der
Abkürzungen und Ausdrücke des römisch-latoinischen Diözesankirchenkalenders,
mit
Übersetzung und Erklärung.

Vorbemerkung. Die §§. 19, 20 und die folgenden werden hier ihrem ganzen Inhalt nach als bekannt vorausgesetzt. Nachstehendes Register bildet nur eine weitere Ausführung der dort im Zusammenhang behandelten Materien. Die Seitenzahlen beziehen sich auf die gegenwärtige Auflage des *Mag. chor.*, wo der gleiche Gegenstand besprochen oder noch näher erläutert wird. Die Accente über den Vokalen bezeichnen die zu betonenden Silben.

A., wenn es vor Bezeichnung des Wochentages steht, z. B. *A. Dom. 18. post Pent.*, ist Sonntagsbuchstabe, und wechselt jährlich mit den Buchstaben *B* bis *G*. Ist z. B. *G* Sonntagsbuchstabe, so fällt auf Montag (Fer. 2) *a*, auf Dienstag (Fer. 3) *b* etc. In den Schaltjahren *(annus bissextilis)* treffen zwei Sonntagsbuchstaben, z. B. *G. F.*
A. = *albus*, weiss, am rechten Rande des Kirchenkal., zeigt die Farbe der priesterl. Gewänder an *(color Paramentorum)*; siehe S. 77.
a (ab vor Selbstlautern) = von; z. B. *Vesp. a cap.*, siehe S. 124.
Abb. = *Abbas,* Abt; S. 78.
Abs. = *Absolutio* in der Matutin, S. 138; nach dem *Réquiem,* S. 116.
absque = ohne.
ac = und.
ad = zu, bei, an.
add. = *ádditur* od. *addúntur* (z. B. *2 Allelúja*) bedeutet die „Hinzufügung" der *Alleluja* zur österlichen Zeit; S. 81, 126.
adúltus = der Erwachsene.
Adv. = *Advéntus*, S. 74.
æstíva *pars* = Sommerteil, der dritte Band des vierteiligen Breviers.
al. = *álias*, sonst; siehe S. 77.
a. l. = *alíquibus locis,* an einigen Orten; siehe S. 77 u. 80.
álius, *álii,* etc. = ein anderer.
alternátim = wechselweise, abwechselnd.
Ang. = *Angelus,* Engel, z. B. *Angeli custódes*, Schutzengel.
Anniversárius = Jahrtag, jährl. Erinnerung.
Annuntiátio B. M. V. = Mariä Verkündigung.
annus = Jahr.
ante = vor; *ántea*, vorher.
ántequam = bevor, ehe.
Ant. = *Antiphona,* siehe S. 117.
Ant. Rom. = *Antiphonarium Romanum*; S. 71.
Ap. oder **App.** = *Apóstolus* oder *Apóstoli*; S. 78.
appáret = erhellt.
appósitus = beigesetzt, zugefügt.
apud = bei.
Arch. = *Archángelus,* Erzengel.

Ascénsio = Himmelfahrt; S. 74.
Assúmptio B. M. V. = Mariä Himmelfahrt.
at = aber.
atque = und.
Aug. = *Augústus,* Monat August.
aut = oder.
autumnális pars = Herbstteil, 4. Band des Breviers.

B. Sonntagsbuchstabe; siehe *A.*
B. vor Eigennamen = *Beátus,* selig; z. B.: *B. M. V.* = *Beátæ Maríæ Vírginis.*
Bno oder **Benedo** = *Benedíctio,* Segnung; siehe auch S. 139.
Bened. = *Benedíctus,* Lobgesang des Zacharias; S. 123 u. 142.
bis = zweimal.
bissextílis *annus* = Schaltjahr.
Brev. = *Breviarium,* Brevier; S. 71 und 80.
B. r. oder *Br. rec.* = *Breviarium recens.* neueres Brevier S. 77.
br. = *brevis,* kurz; *brévior* = kürzer; *brevíssimus,* der kürzeste.

C. als Sonntagsbuchstabe; siehe *A.*
Cærem. Ep. = *Cæremoniale Episcoporum;* S. 70.
calce, z. B. *in calce* = am Ende.
Campánum = Glocke.
candéla = Kerze.
candélæ accendúntur = die Kerzen werden angezündet.
candélis extínctis = nach dem Auslöschen der Kerzen.
Cant. = *Cánticum,* Lobgesang.
cant. = *cantátur,* wird gesungen; *Missa cantáta,* gesungene Messe, Amt; *cantóres,* Sänger.
Cantatorium Rom. s. S. 4.
Cantorinus Rom. s. S. 71.
Cantus divérsi = verschiedene Gesänge; siehe *Laudes Vespertinæ.*
cap. = *capitulum,* kurze Lesung aus dem Brevier, die in allen Horen von *Laudes* bis Vesper nach den Psalmen folgt, beim *Completorium* aber nach dem Hymnus; siehe S. 127.
caput = Haupt, Abschnitt, Anfang.
Cáthedra = Stuhl, *cathedrális ecclésia,* Hauptkirche d. Bischofs, Dom.
cereus = Kerze; s. *candéla.*
cessat = hört auf.
Chr. = *Christus.*
Cin. = z. B. *Cinerum dies, Fer. IV. Cínerum,* Aschermittwoch; S. 74.
circa = gegen, um, beiläufig.
Circumcísio = Beschneidung; S. 74.
cl. = *classis,* Rang; S. 75.
Cœna (Dni) = Abendmahl des Herrn, Gründonnerstag.
Collegiáta *ecclésia* = Stiftskirche mit Kanonikern.
com. = *comemorátio,* S. 130, 2. Note.
Comm. = *Commune;* S. 78.
Compéndium = Auszug; S. 69 u. 72.
Compl. = *Completorium;* S. 134.
cóncio = Predigt.
Concéptio B. M. V. = Mariä Empfängnis.
cf. = *confer,* vergleiche.
concórdat = stimmt überein.
conféssio = die Beichte, das Bekenntnis.
C. od. *Conféssor* = Bekenner; S. 78.
C. P. = *Conféssor Póntifex; C. non P.;* S. 78.
conj. = *conjúngitur,* wird verbunden.
consuetúdo = Gewohnheit, Herkommen.
C. M. = *conventuális Missa,* Konventmesse, die bloss an Kathedral- od. Kollegiatkirchen gelesen werden muss.
convérsio = die Bekehrung.
Cor (Cordis) Jesu = Herz Jesu.
coram = vor, z. B. *expósito Sanctíssimo Sacraménto,* vor ausgesetztem Allerheiligsten.
coróna = Krone; *cor. spínea* = Dornenkrone.
Corpus = Leib, Hauptteil, *Corpus Christi* = Fronleichnam; S. 75.
cras = morgen; *crástinus* = der morgige.
Cr. = *Credo;* S. 95.
creátio = Wahl.
Crux = Kreuz.
cujus = dessen, *cui,* welchem.
cum = mit; z. B. *cum Octáva,* mit Oktav.
curr. = laufende; z. B. *Offic. currens,* das für den Tag treffende Offizium.

D., Sonntagsbuchstabe; siehe *A.*
de = von, z. B. *Vesp. de sequ.;* S. 124.
decollátio = Enthauptung.
Dedic. = *Dedicatio* = Einweihung; S. 78.
deest oder *desunt* = fehlt, fehlen.
Def. = *defúnctus*, der Verstorbene.
dein oder *deinde* = hierauf, hernach.
deinceps = von da an.
dic. = *dícitur* oder *dicuntur*, wird oder werden gesprochen, gebetet.
dies = Tag, z. B. *de 4. die infra Oct.*, vom vierten Tage innerhalb der Oktav.
d. f. = *dies fixus;* siehe S. 77.
Dir. = *Directorium* = Kirchenkalender, S. 76; *Directorium chori;* S. 73.
distribútio = Austeilung.
D. E. = *Doctor Ecclésiæ;* Kirchenlehrer; S. 78.
Dolóres VII = sieben Schmerzen.
Dom. = *Domínica*, Sonntag; S. 73.
Dnus oder **Dni** = *Dóminus, Dómini*, Herr, z. B. *D. N. J. C.* = *Domini Nostri Jesu Christi.*
dum = während.
duo = zwei; *duódecim*, zwölf.
dupl. = *duplex;* S. 75.

E., Sonntagsbuchstabe; siehe *A.*
ea = *de ea* bedeutet, dass kein Heiligen- oder anderes Fest gefeiert wird, sondern das *Officium* vom Tage (aus dem *Proprium de tempore*, resp. *Psalterium*) zu nehmen ist; z. B. *Feria IV. de ea* = vom Mittwoch; S. 76.
Eccl. = *ecclésia*, Kirche.
ed. = *edítio*, Ausgabe.
ei = ihm, demjenigen.
ejus = desselben, z. B. *ejus loco*, anstatt desselben.
ejúsdem, siehe *idem.*
elev. = *elevátio Ss. Sacram.* = Erhebung der hl. Gestalten, Wandlung.
Elision, S. 42 u. 216.
Enchiridion Gradualis Romani = Handbuch des röm. Grad.; S. 69.
eo = *de eo (sabbato)*, vom Samstag; siehe oben *ea.*
Epiph. = *Epiphania Dómini*, Erscheinung des Herrn, Fest der hl. Dreikönige.
E. oder **Ep.** = *Epíscopus*, Bischof; besonders in Verbindung mit **E. C.** = *Ep. Conféssor*, **Ep. M.** = *Ep. Martyr;* S. 78.
Epist. = *Epístola;* S. 90.
Epitome = Auszug; S. 69 u. 72.
erat = war; *esset*, wäre.
est = ist.
et = und; *et—et*, sowohl — als auch.
étiam = auch; *etiámsi* = wenn auch.
Ev. = *Evangélium*, S. 93; auch *Evangelista*, Evangelist.
ex = aus, von.
exaltátio = Erhöhung; (— *S. Crucis* = Kreuzerhöhung).
excépto = ausgenommen.
excl. = *exclusíve*, ausgeschlossen.
exínde = von da an.
exspectátio = die Erwartung.
extra = ausserhalb.

F., Sonntagsbuchstabe; siehe *A.*
facit = thut, macht; *facto* = nach geschehenem.
Fer. = *Féria;* S. 73 u. 76.
Fest. = *festum*, Fest.
fin. = *finis*, Ende; *finíto*, nach beendigtem.
fit = geschieht; *fíeri potest*, kann geschehen.
fixus = festgesetzt; S. 77.
fol. = *fólium*, Blatt.
fratérnitas = die Bruderschaft.
f. = *fuit;* S. 77.

G., Sonntagsbuchstabe; siehe *A.*
generále = allgemein; z. B. *mandátum generále*, allgemeine Verordnung.
genufléxio = Kniebeugung.
Gl. = *Glória;* S. 83 u. 219.
Grad. = *Graduale*, entweder das Buch, welches alle Messgesänge in Noten enthält, oder der Gesang des Chores nach der Epistel; *Psalmi Graduáles* heissen der 119. bis 133. Psalm.
gratiárum áctio = die Danksagung.
gravis = wichtig; z. B. *pro re gravi*, für ein schweres Anliegen.

hac, *hæc*, *hanc*, *has*, *harum* etc., verschiedene Endungen von *hic.*
hebd. = *hébdomas*, Woche, *hebd.*

oder *hebdomas sancta, major* Charwoche; S. 74.
heri = gestern.
hest. = *hestérna dies*, der gestrige Tag.
hic = dieser (Fürwort).
hiemális *pars* = Winterteil, erster Teil des Breviers.
hódie = heute; *hodiérnus*, der heutige.
hon. = *honor*; z. B. *in honorem*, zu Ehren.
hora = Stunde, S. 124; *horæ diurnæ*, ein Auszug des Breviers, in welchem nur die Matutinen fehlen; S. 71.
hujus, *huic*, *hunc*, dieses, diesem, diesen; siehe *hic*.
Hymn. = *Hymnus*.

ibi u. *ibídem* = ebendort, am gleichen Orte.
id = das, dieses.
idem = der nämliche, mit den Endungen *ejúsdem*, *eídem*, *eúndem*, *eódem*, *iídem*, *iísdem*, etc.
ígitur = daher, deswegen.
ii = diejenigen (von *is*) *iídem*, die nämlichen.
ille = jener, mit den Endungen *illíus*, *illi*, *illum*, *illud*, *illo*, *illorum*, *illis*, etc.
Immac. = *immaculáta*, unbefleckt.
immediáte = unmittelbar.
in = in, bei.
incipit oder *incípiunt* = beginnt, beginnen.
inclínat = verneigt sich: *inclinátio*, Verneigung.
incl. = *inclusive*, miteingeschlossen.
indulgéntia = Ablass, Nachsicht, Erlaubnis.
indútus = angekleidet.
infírmus = krank.
infra = innerhalb; *ut infra* = wie unten.
inítium = Anfang, Beginn.
Innoc. = *Innocentes*, unschuldige Kinder.
integer = ganz, vollständig.
intellígitur = man versteht.
inter = zwischen, unter.
intra = zwischen, innerhalb.
Intr. = *Intróitus*; S. 81.
Invéntio = Erfindung.
Invit. = *Invitatórium*; S. 136.
ipse = selbst, der nämliche mit den Endungen *ipsíus*, *ipsi*, *ipsum*, *ipso*, *ipsórum*, *ipsis* etc.
ítaque = daher, deshalb.
item = ebenfalls, gleichfalls.
jacet = steht, befindet sich.
jam = schon, bereits.

Jan. = *Januárius*.
J. T. = *Jesu tibi* bedeutet, dass statt der im Brevier stehenden letzten Strophe bei denjenigen Hymnen, die gleiches Versmass haben, zu singen ist:

Jesu tibi sit glória,
Qui natus es de Vírgine, etc.

In der Woche von Christi Himmelfahrt:

Qui victor in cælum redis,
Cum Patre et almo Spíritu
In sempitérna sæcula.

s. auch S. 143 und 170.
jubet = befiehlt.
Jul. = *Július*, Juli.
Jun. = *Június*, Juni.
jun. = *júnior*, der Jüngere.
júngitur = wird verbunden; *juncto*, nach Verbindung.
jure = mit Recht, nach Recht.
jussu = auf Befehl.
juvat = es nützt.
juxta = gemäss, nach, neben.

Kalendárium = Kalender.
Kal. = *Kaléndæ*, der erste Tag des Monats.

Lamentátio; siehe S. 140
laudábilis = lobenswert.
Laud. = *Laudes*; S. 142; **Laudes Vespertínæ** ist als Auszug des *Rit.*, *Grad.* und *Antiph.* (S. 71) zu erwähnen und enthält populäre Choralgesänge für Nachmittagsandachten.
L. oder **Ll.** = *Léctio*, *Lectiónes*, Lesung; S. 139.
légitur = wird gelesen.
lib. = *ad líbitum*, nach Belieben.
Lib. = *liber*, Buch.

liber = frei.
licet = ist erlaubt, wenn auch.
Lit. = *Litánia,* Litanei, S. 147.
locus = Ort, Stelle; *loco* = antatt; *2. (secundo) loco* = an zweiter Stelle.
lux = Licht.

Magis = mehr.
Magn. = *Magníficat;* S. 128 u. 130.
magnus = gross.
major = grösser; z. B. *duplex majus;* S. 75.
mane = in der Frühe.
manus = Hand.
M. V. = *Mariæ Virginis;* S. 73.
M. od. **Mm.** = *Martyr, Martyres,* S. 78.
Martyrológium, S. 146.
Matérnitas = Mutterschaft.
Mat. = *Matutinum;* S. 136 sequ.
máximus = der grösste.
M. S. oder *mut. 3. Vers.*, siehe S. 128.
Missa = Messe; *Missále*, Messbuch; S. 67 und 78.
M. C., siehe *C. M.* (Missa conventualis.)
minor = geringer; *minus*, z. B. *dupl. min.*, S. 75.
mob. = *mobília festa,* bewegliche Feste, S. 76.
modus = Art, Weise.
more, z. B. *sólito* = in gewöhnlicher Weise.
mors = Tod; *mórtuus,* gestorben, der Tote.
mutátur = wird verändert; siehe auch S. 125.

Nam = denn, weil.
Nat. = *Natívitas*, Geburt.
ne = damit nicht.
nec, neque u. **neve** = noch, und nicht, oder nicht: *nec* — *nec*, weder — noch.
nemo = niemand, keiner.
n. = *niger*, schwarz; S. 77.
nihil = nichts.
nisi = wenn nicht, ausser.
Noct. = *Noctúrnæ;* S. 137.
nocte = bei der Nacht.
nomen = Name; *nóminis*, des Ns.
non = nicht, z. B. *C. non P.* = *Conféssor non Póntifex,* Bekenner, nicht Bischof.
Non. = *Nona (hora)*; S. 142.
nondum = noch nicht.
nonnúlli = einige.
nonnúnquam = manchmal.
not. = *notátur*, ist angegeben.
novus = neu.
nullus = keiner.
num = ob.
númerus = Zahl.
nunquam = nie, niemals.
nupt. = *nuptiæ*, Hochzeit.

ob = wegen.
óbitus *dies* = Sterbetag.
observátur = wird beobachtet; *observandum est* = ist zu beobachten.
Oct. = *Octáva;* S. 73.
Off. = *Officium* bezeichnet alle beim hl. Messopfer und Breviergebete vorgeschriebenen Gesänge und Gebete; *officium divínum* bezieht sich gewöhnlich speziell auf das Breviergebet. **Officium parvum B. M. V.** ist als Auszug des *Antiphon. Rom.* (S. 71) zu erwähnen und enthält die sämtlichen Gebete und Gesänge der „marianischen Tagzeiten", in die vier Teile des Kirchenjahres ausgeschieden.
omíttitur = bleibt weg; *omisso*, mit oder nach Hinweglassung.
omn. = *omnis,* jeder; *omnes, ómnia*, alle, alles.
or. = *orátio*, Gebet.
Org. = *órganum,* Orgel; s. §. 38 u. 41.

Pag. = *página*, Seitenzahl.
Palm. = *palmæ*, z. B. *Dom. Palmárum*, Palmsonntag; S. 74 u. 155.
Pp. = *Papa,* Papst; S. 78.
Parascéve = Charfreitag.
párochus = Pfarrer; *parochiális*, pfarrlich.
pars = Teil; *partim*, teilweise.
partus = die Geburt.
párvulus = das Kind.
Pasch. = *Pascha,* Ostern; *paschális*, österlich; S. 74.
Pass. = *Pássio*, Leiden; z. B. *Dom. Passionis*, Sonntag vor dem Palmsonntag; S. 74.
Patrónus = Patron, Schutzheiliger.
Patroc. = *Patrocínium;* S. 77.

Pentec. = *Pentecóste,* Pfingsten; S. 74.
per = durch, während.
permissu = mit Erlaubnis; *permíttitur,* ist gestattet.
Plag., z. B. *Fest. quinque Plagarum* = Fest der fünf Wunden.
Plan. plic. = *Planétæ plicátæ,* die Levitenkleidung für Advent und Fasten, wenn das *Officium* vom Tage gefeiert wird.
plures = mehrere; *plúrium.* rerer; *plúribus,* mehreren., meh-
plúrimi = die meisten, mehrere.
plus — *quam* = mehr — als
pomeridiánus = nachmittägig.
pónitur = wird gesetzt; *pósitus,* ist gesetzt, findet sich.
Pont. oder **P.** = *Póntifex,* z. B. *C. P.,* oder *C. n. P.* oder *E. C.;* siehe diese.
Pont. Rom. = *Pontificale Romanum,* S. 69 und 162.
post = nach *póstea* = nachher; *postquam* = nachdem.
præ = vor.
Postcommúnio heissen die Orationen vor dem *Ite Missa est.*
præcédens = vorhergehend; wenn die Vesper beim Kapitel vom nächsten Tage an genommen wird, so wird die Ant. aus der 2. Vesper kommemoriert *(comm. præcedentis);* siehe auch S. 124 u. 130.
præcéptum = Vorschrift; *præcipit* = schreibt vor.
Præfátio = Präfation; S. 96 flgde.
præparátio = Vorbereitung.
Præpósitus = Propst; *præpónitur,* wird vorgesetzt.
præscríptum = Vorschrift.
præs. = *præsens,* gegenwärtig.
præsentátio = Darstellung, Aufopferung.
præter = ausser, ausserhalb; *prætérea,* ausserdem, ausser.
prætéritus = vergangen, verflossen.
Prima = die Prim; S. 142.
primus = der erste; *primum,* zuerst.
prior = früher.
priv. = *priváta;* z. B. *Missa,* die stille Messe zum Unterschied von der gesungenen od. feierlichen Messe.
prius = zuerst, früher; *priúsquam,* ehevor.
pro = für, statt.
procul = ferne.
prohibétur = ist verboten.
prope = nahe, bei; *própior* = näher; *próximus,* der nächste.
Proph. = *Prophéta* oder *Prophetía,* S. 161.
propr. = *próprius,* eigentümlich; *Próprium Diœcésis;* siehe S. 77.
prout = wie, sowie.
Ps. = *Psalmi;* **Psalt.** = *Psaltérium* heisst der Anfang des Breviers bis zum *Completórium;* siehe auch S. 71.
Ps. pœnitentiales = Busspsalmen heissen die 7 Psalmen: 6, 31, 37, 50, 101, 129 u. 142.
publ. = *públicus,* öffentlich.
publicátio = Bekanntmachung.
pulsátur = wird gespielt; z. B. *Organum,* od. *pulsantur campána,* die Glocken werden geläutet.
Purif. = *Purificátio B. M. V.* = Mariä Lichtmess.
Púritas = die Reinheit, Unschuld.

Quadr. = *Quadragésima,* S. 74
Quadragínta = vierzig.
quæritur = es frägt sich; *quæstio* = Frage
quam, siehe *tam* oder *qui;* auch als.
quando = dann, wenn.
quare = daher.
quátuor = vier.
que angehängt = und.
qui = welcher, *quæ,* welche, *quod* welches; mit den Endungen *cujus,* dessen, *cui,* dem, *quem, quam,* den, welche, *qua,* durch die, *quo,* durch den, *quorum, quarum,* deren, *quibus* denen, *quos, quas,* welche (Mehrzahl).
quia = weil.
quicúnque = wer nur immer.
quidam = mancher; mit den Endungen von *qui;* z. B. *quibúsdam locis,* an manchen Orten.
quílibet = jeder, jedwelcher.
quinque = fünf, *quinquies,* fünfmal.
Quinquag. = *Quinquagésima;* S. 74.
quod = weil; siehe auch *qui.*

quóniam = weil.
quoque = auch.
quotánnis = jährlich.
quotídie = täglich.
quóties u. *quotiescúmque* = so oft als.
quum = da, weil.

Rec. = *recens*, neu; *recéntior*, neuer etc.; siehe S. 77.
Reg. = *Regum*, z. B. *Lib. I. Reg.* I. Buch der Könige.
rel. = *réliqua* etc. das übrige.
reperítur = findet sich.
rep. = *repétitur*, wird wiederholt. *répetit*, er wiederholt, *repetítio*, Wiederholung.
Requ. = *Réquiem*, Totenmesse.
℟. oder **Resp.** = *Responsórium*, Antwort, regelmässig der zweite Teil einer Anrufung *(Versículus)* oder Lesung; ℟. *br.* siehe S. 144.
Res. = *resurréctio*, Auferstehung.
Rit. Rom. = *Rituale Romanum;* S. 70 und 166.
ritus = Form irgend einer Verrichtung; siehe auch S. 75.
Rog. = *rogátio*, Bitte; z. B. *Fer. II. rogatiónum*, Montag der Bittwoche; s. auch S. 74 u. 151.
Rom. = *Romanum*, z. B. *Graduale, Antiph., Vesperale*, etc. *Rom.* (römisches).
r. = *ruber*, rot; p. 77.
Rubriken = Vorschriften, die gewöhnlich mit roter Farbe geschrieben oder gedruckt waren.

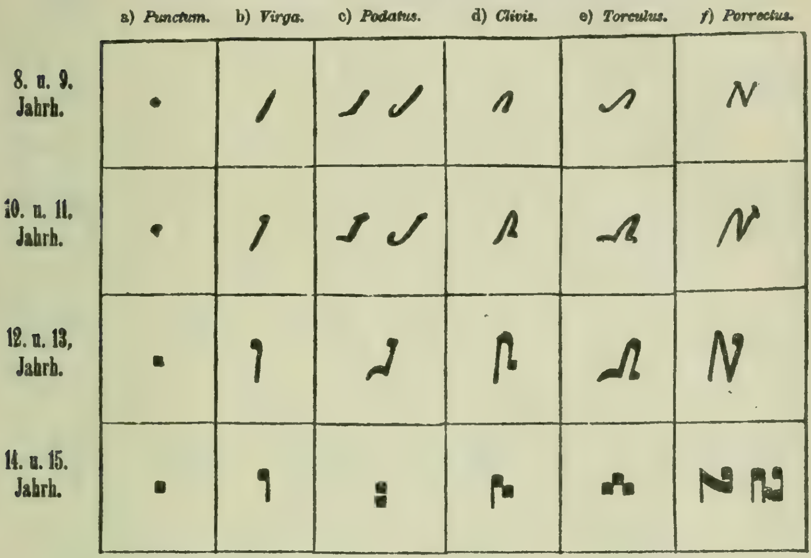
Sabb. = *Sábbatum*, Samstag; S. 76.
sacer = heilig.
Sac. = *sacérdos*, Priester.
S. R. C. = *Sacrorum Rituum Congregátio*, die vom Papste für die hl. Riten eingesetzte Körperschaft, deren Vorstand ein Kardinal mit dem Titel „Präfekt“ ist.
sæpe = oft.
S. = *sanctus*, heilig; **Ss.** = *sancti*, heilige, *Sanctíssimum*, das Allerheiligste.
sc. = *scílicet*, das heisst, nämlich.
scire = wissen.
Scr. = *Scriptúra*, Schrift; *scriptus*, geschrieben.
S. O. = *Scriptúra occurrens*, die nach dem Brevier für den Tag treffende Lesung der ersten Nokturn.
se = sich.
Secr. = *Secréta* heissen die Orationen vor der Präfation.
secréto = still, leise.
secúndum = nach, gemäss.
secúndus = der zweite.
sed = sondern, aber.
sem. = *semidúplex*, S. 75.
semper = immer.
septem = sieben · *séptimus*, der siebente.
sepultúra = Begräbnis.
sequ. = *sequens*, der folgende; *séquitur* = folgt.
Sequ. = *Sequéntia;* S. 92.
sero = spät, am Abend.
servátur = wird beobachtet.
seu oder **sive** = oder.
sex = sechs; *sextus* = der sechste; *Sexta*, siehe S. 147.
si = wenn, ob.
sibi = sich.
sic = so, in dieser Weise.
sicut = sowie.
silent = schweigen.
símilis = ähnlich.
simpl. = *simplex*, einfach; S. 75.
simplificatur = wird vereinfacht S. 77.
sine = ohne.
sínguli = einzeln.
sive, siehe *seu*.
Soc. = *Sócius, sócii*, Gefährten.
sol = Sonne.
sol. = *solémnis*, feierlich; S. 75 u. 114.
solet = pflegt.
stat = steht, befindet sich.
sub = unter.
súbito = plötzlich, sogleich.
suffr. = *suffragia;* siehe S. 130, Note 2.
sum = ich bin (Hilfszeitwort) mit den Beugungen: *est* (ist), *sunt* (sind), *erat* (war), *erant* (waren), *sit, sint* (ist, sind oder seien) etc.
súmitur = wird genommen.
super = über.
supérfuit = ist übrig geblieben.
Suppl. = *suppleméntum*, Anhang Ergänzung.

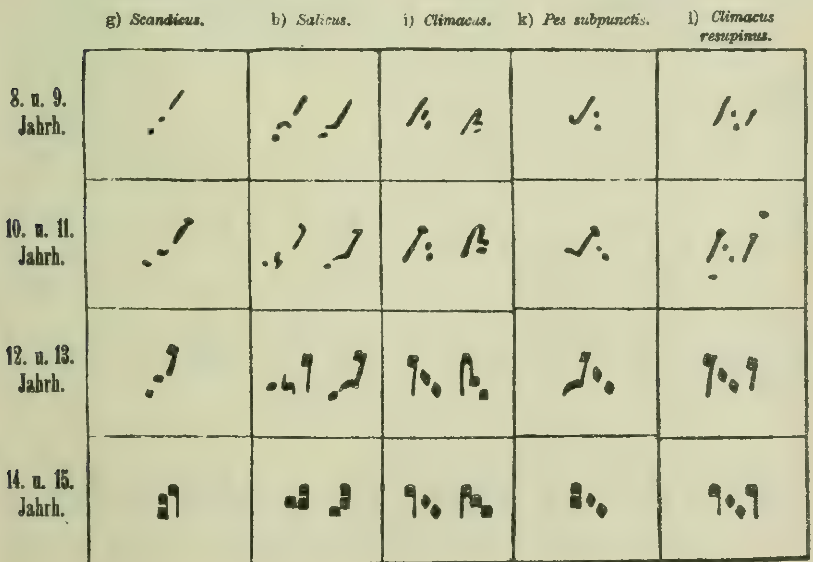
supra = über, oben.
suus = sein, der seinige, mit den Endungen *sua, suam, suum, sui, suo, suórum, suárum. suis,* etc.
Tacet = schweigt.
talis = ein solcher; *táliter,* in dieser Weise.
tam = so; *tam — tam,* sowohl — als auch.
tamquam = obwohl, gleichwie; *tam — quam* = sowohl — als auch.
tantus = so gross, so viel.
t. p. = *témpore pascháli,* zur Osterzeit; *temp. Pass.* = in der Passionswoche; *temp. Quadr.* = in der Fastenzeit.
tenet = hält, beobachtet.
ter = dreimal.
term. *terminátur,* endigt, schliesst.
tértius = der dritte.
Tert. = *Tértia;* S. 147.
thuriferárius = der Rauchfassträger.
tóllitur = wird weggenommen, weggelassen.
tot = so viele; *tóties* = so oft.
tot. = *totíus, totus, totum,* etc. ganz, vollständig.
Tr. = *Tractus,* siehe S. 91 u. 224.
Transflg. = *transfigurátio,* Verklärung.
Transl. = *translátio,* Übertragung.
tres, *tria, trium,* etc. = drei.
Tríduum = dreitägige Feier oder Andacht; *tríduum sacrum,* die drei letzten Tage der Charwoche.
Trin.=*Trínitas,* Dreieinigkeit; S. 74.
tum = dann, hierauf, *tum — quum,* sowohl — als auch.
tunc = dann, damals.

U. steht in manchen Direktorien statt *vl.* = *violáceus,* blau.
ubi = wo, wohin.
ubicúmque = wo nur immer.
ubíque = überall.
ult. = *últimus,* der letzte.
ultra = darüber hinaus, weiter.
únacum = zugleich mit.
únicus = ein einziger.
unus = einer.
usque *(ad)* = bis zu.
usus = Gewohnheit.
utérque = jeder von beiden, beide; z. B. *in utrísque Vésperis* = in der I. und II. Vesper.
utrum = ob (bei Fragen).

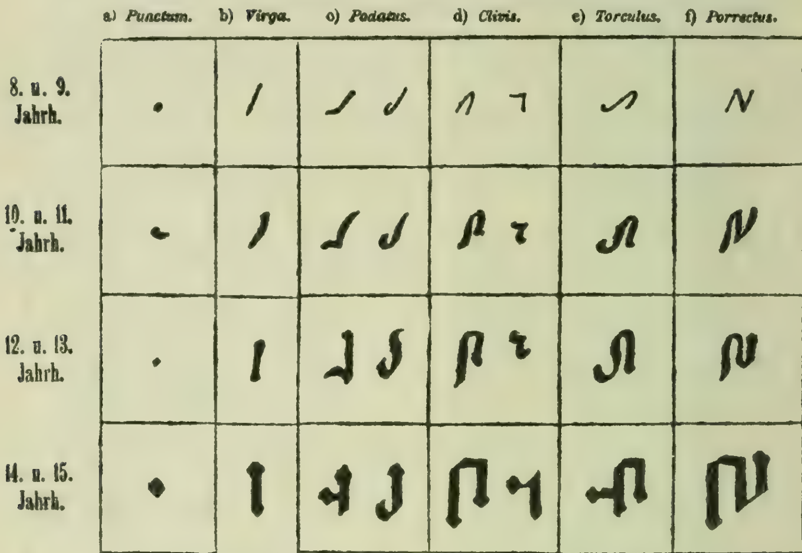
Vacat = fällt aus, bleibt weg.
vadit = geht, schreitet.
valde = sehr.
valet = gilt.
variátur = verändert sich, wechselt.
várius = verschieden.
vel = oder; *velut* = gleichwie.
Ven. = *Venerábilis,* der Ehrwürdige.
verbum = Wort.
Verna *pars* = Frühlingsteil, 2. Bd. des Breviers.
vero = aber, jedoch.
℣. = *Versus* oder *Versículus;* **℣℣** *Versículi;* siehe *Respons.*
verus = wahr.
Vesp. = *Vésperæ,* Vesper; S. 124.
véspere = am Abend.
vestis = Kleid.
Vid. = *Vídua,* Witwe.
vide = siehe.
vidétur = scheint.
Vig. = *Vigília,* Vigilie; S. 73.
vigínti = zwanzig.
vl. = *violáceus,* blau; S. 77.
V. = *Virgo,* Jungfrau; S. 78.
v. = *víridis,* grün; S. 77.
Visitátio = Besuchung, Heimsuchung.
vitándus = ist zu vermeiden, zu verhüten.
vivus = lebend.
vix = kaum.
votum = das Gelübde; *votíva,* siehe S. 79.
vuln. = *vúlnera,* Wunden.

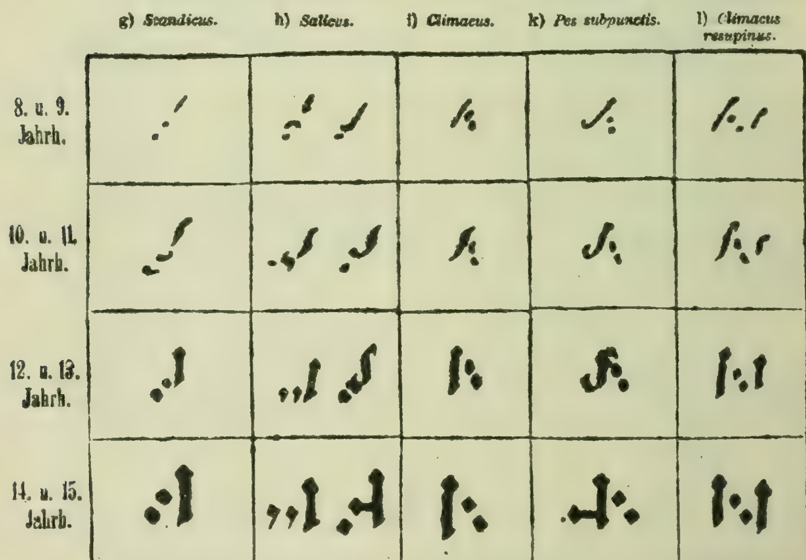
1. Tabelle.
Gewöhnliche Neumen in latein. Schrift.





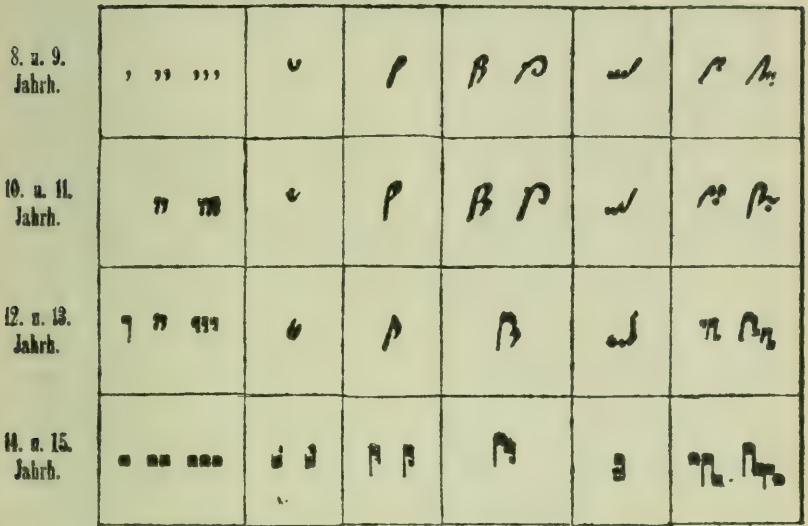
2. Tabelle. Gewöhnl. Neumen in gotischer (Hufnagel-) Schrift.





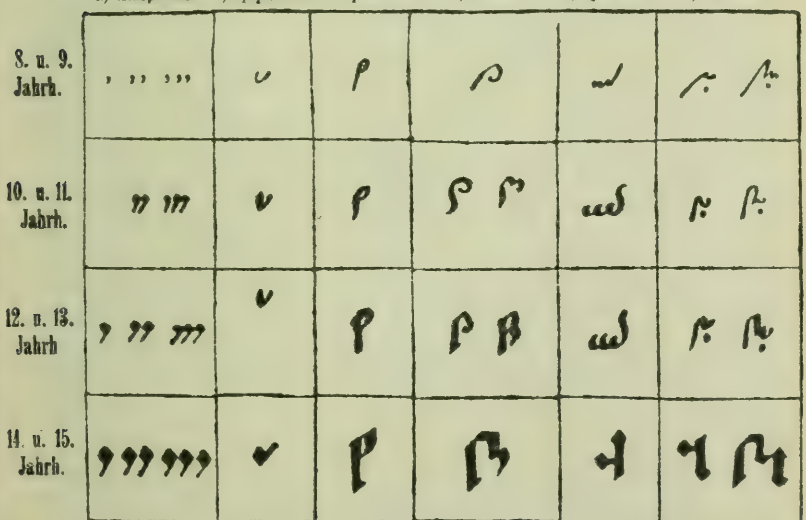
3. Tabelle. Latein. Schrift der Tonverzierungen.

a) *Strophicus.* b) *Epiphonus.* c) *Cephalicus.* d) *Ancus.* e) *Quilisma.* f) *Pressus.*



4. Tabelle. Gotische (Hufnagel-) Schrift der Tonverzierungen.

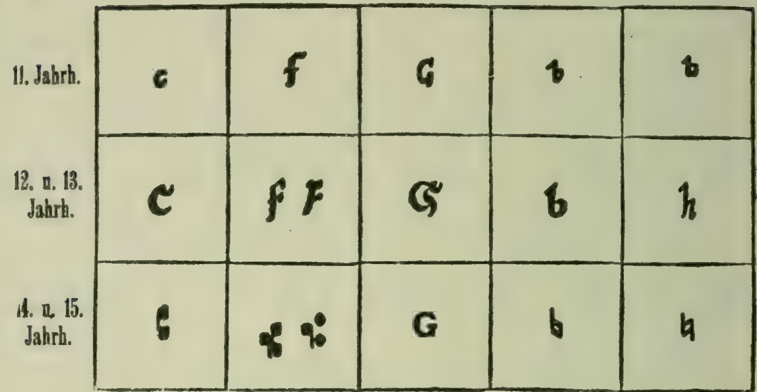
a) *Strophicus.* b) *Epiphonus.* c) *Cephalicus.* d) *Ancus.* e) *Quilisma.* f) *Pressus.*



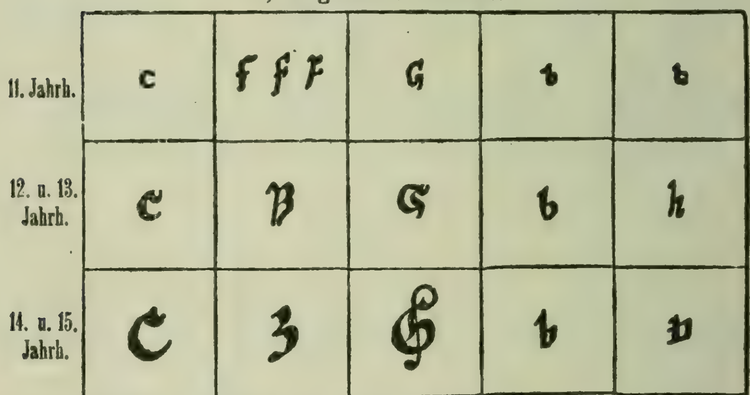
5. Tabelle.

Chronologische Formeln der Schlüssel, ♭ und ♮ Zeichen.

a) in lateinischer Schrift.



b) in gotischer Schrift.



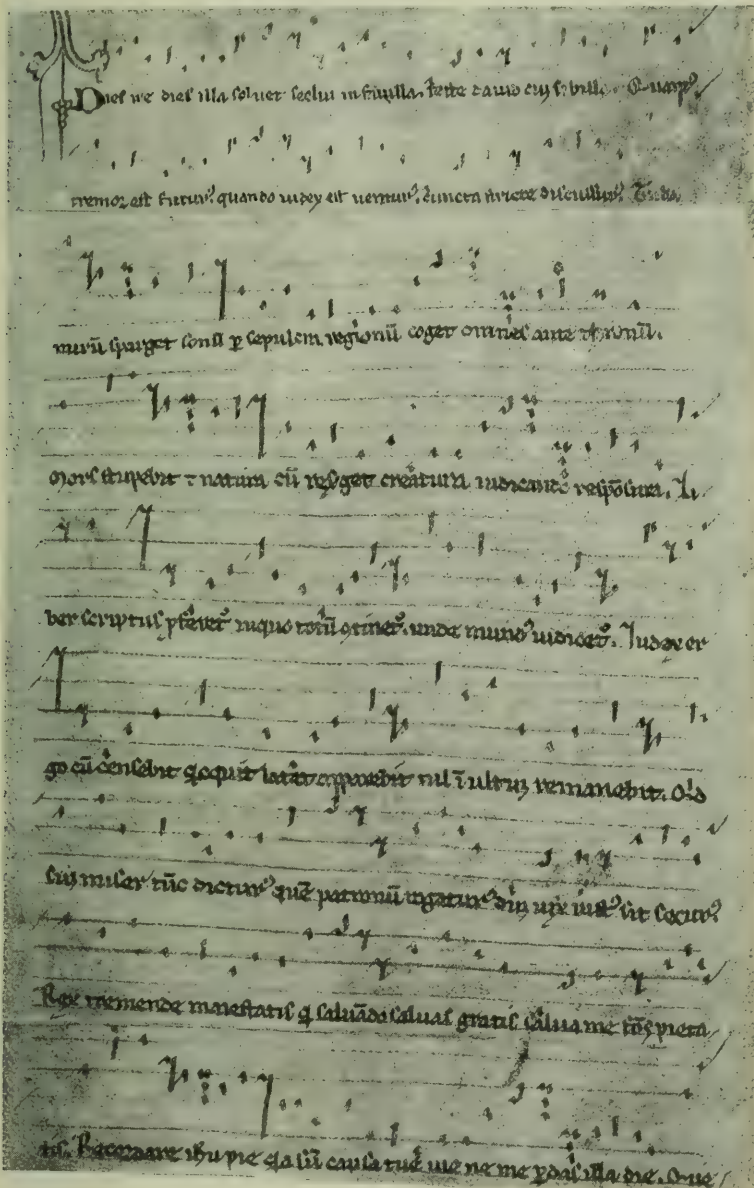
Text und Melodie der folgenden ältesten Handschrift mit der Sequenz *Dies iræ* (s. Musica sacra 1892, S. 117) stimmen, wenige Worte[1]) und Töne ausgenommen, mit dem römischen Messbuche überein. Die Neumen stehen auf drei oder vier schwarzen Linien ohne Schlüssel und bieten zu nützlichen Vergleichen mit der offiziellen Gesangsweise Veranlassung.

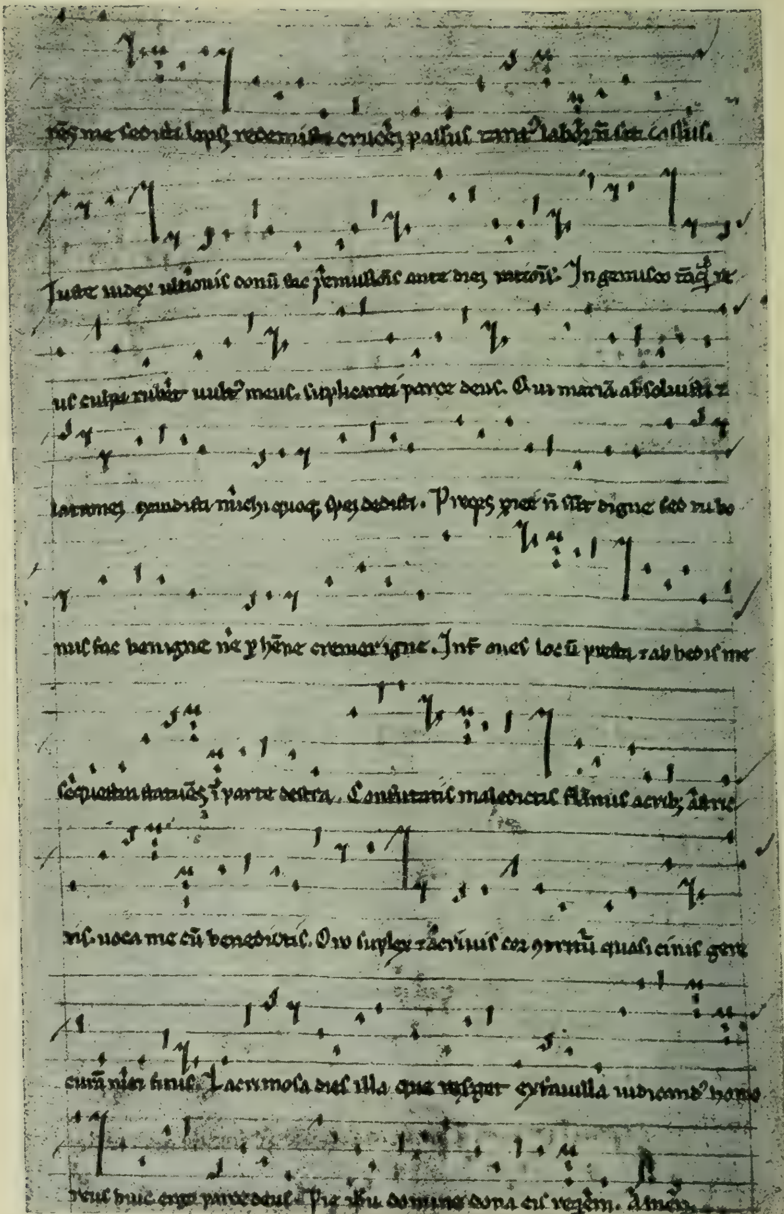
---

[1]) In der 4. Strophe steht *judicando* statt *judicanti*, in der 6. *censebit*, das erst 1570 unter Pius V. in *sedebit* verwandelt wurde, in der 9. *quia* statt *quod*, in der 16. *astrictis* statt *addictis*, in der 17. *acrinis* statt *acclinis*, in der 18. *que* statt *qua*.

Die Sequenz „Dies iræ“

aus der Handschrift VI. G 38 der *biblioteca nazionale* zu Neapel (13. Jahrh.).





Deutsche Übersetzung des Decretum „**Quod S. Augustinus**" vom 7. Juli 1894:

Der hl. Augustinus und die übrigen Kirchenväter haben sich oftmals über die Würde und den Wert des Kirchengesanges ausgesprochen, der durch seinen wohlthuenden Einfluss auf das Ohr bewirke, dass auch ein weniger starkes Gemüt zur Andacht gestimmt werde,[1] — ein Grundsatz, den die Autorität der römischen Päpste sich voll zu eigen machte und dessen Durchführung sie in hervorragender Weise stets als ihre Aufgabe erfasste. — Deshalb lenkte der hl. Gregor der Grosse auf diesen Zweig der katholischen Liturgie sein Augenmerk und seine Bestrebungen und zwar in solchem Grade, dass die heiligen Gesänge in der Folge sogar nach ihm benannt wurden. Im Laufe der Zeiten waren dann auch andere Päpste in voller Erkenntnis des Anteils, welchen die Würde des Gottesdienstes hieran habe, und in getreuer Nachahmung ihres unsterblichen Vorgängers, unablässig bemüht, den gregorianischen Gesang nicht nur in der übernommenen, wohl erprobten Form des Rhythmus zu pflegen, sondern denselben auch auf eine noch geeignetere und bessere typische Form zu bringen. Besonders nach den Beschlüssen und Anordnungen des Konzils von Trient und nach der auf Geheiss Pius V., unter dessen Ägide sorgfältig durchgeführten Verbesserung des römischen Missale war es der um die Förderung des liturgischen Gesanges hochverdiente, täglich wachsende Fleiss und die Sorgfalt eines Gregor XIII., Paul V. und anderer, die, um die Zierde der Liturgie unversehrt zu bewahren, nichts sehnlicher wünschten, als dass der Einheit im Ritus überall auch die Einheit im Kirchengesange entspräche. In dieser Angelegenheit ward das emsige Bemühen des heil. Stuhles hauptsächlich dadurch gefördert, dass derselbe das sorgfältig revidierte und mit einfacheren Melodien versehene Graduale dem Giovanni Pierluigi da Palestrina zum Zwecke gediegener und hervorragend schöner Bearbeitung übergab. Dieser hat nämlich, wie es eines pflichttreuen Mannes würdig, seine Aufgabe in sachverständiger Weise gelöst, und der kundige Fleiss des gefeierten Meisters brachte es zu stande, dass unter Beibehaltung der echten Melodien nach den weisesten Grundsätzen die Reform des Kirchengesanges gebührend durchgeführt wurde. Das hochbedeutsame Werk übernahmen dann die berühmten Schüler Palestrinas, seiner Schulung und Lehre folgend, um es nach dem Willen der Päpste, in der medicäischen Druckerei zu Rom drucken zu lassen. – Indes war es erst unserer Zeit vorbehalten, das begonnene Unternehmen und die gewonnenen Erfahrungen vollends zum Abschluss zu bringen. Als nämlich Papst Pius IX. hochseligen Andenkens die glückliche Durchführung der Einheit im Kirchengesang sehnlichst herbeiwünschte, setzte er aus Männern, hochverdient um den gregorianischen Gesang, in Rom eine Spezialkommission ein, die von der Kongregation der hl. Riten zu bestimmen sei und unter deren Auspizien und Leitung stünde; diese wurde mit der Prüfung jener Ausgabe des Graduale betraut, die einstmals aus der medicäischen Druckerei hervorgegangen und durch apostolisches Breve Paul V, approbiert worden war. Nachdem diese Ausgabe, die seiner Zeit in sehr zweckdienlicher Weise geschaffen worden, nun aber mit gleichem Fleisse und unter Einführung geeigneter Verbesserungen nach den von der Kommission aufgestellten Grundsätzen revidiert war, äusserte derselbe wiederholt seine hohe Befriedigung und trug kein Bedenken, sie als authentisch zu erklären mit Breve vom

[1]) Augustinus, Bekenntnisse, B. 10. K. 33. N⁰. 3.

30. Mai 1873, dessen Hauptinhalt ist: „Diese genannte Ausgabe des Graduale Romanum empfehlen Wir warm den kirchlichen Oberhirten und allen jenen, welchen die Pflege der Kirchenmusik obliegt, umsomehr als Uns sehr daran gelegen ist, dass überall und in allen Diöcesen nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde." Unser gegenwärtiger heiliger Vater Papst Leo XIII. legte Gewicht darauf, die Approbation seines Vorgängers zu bestätigen und zu erweitern. Mit apostolischem Breve nämlich vom 15. November 1878 begleitete er die neue Ausgabe des ersten Teils des Antiphonarium Romanum (die Horæ Diurnæ umfassend), der von der gleichen Kommission der Riten-Kongregation aufs beste und angemessenste, wie von Musikkennern nicht anders zu erwarten, revidiert war, mit spezieller Empfehlung, indem er sich weise an die Bischöfe und alle Pfleger der Kirchenmusik mit folgenden Worten wendete: „Daher approbieren Wir die von den sachverständigen Kommissionsmitgliedern der Riten-Kongregation revidierte vorgenannte Ausgabe, erklären sie für authentisch, empfehlen sie warm den kirchlichen Oberhirten und überhaupt allen Pflegern der Kirchenmusik, indem Wir als Hauptziel vor Augen haben, dass überall und in allen Diöcesen nicht nur in den übrigen Angelegenheiten der Liturgie, sondern auch im Gesange die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde."

Gleichwie jedoch nach dem päpstlichen Breve Pius' IX. über das Graduale mehrfache Kontroversen auftauchten und Hindernisse bereitet wurden zu dem Zwecke, die Approbation selbst in Zweifel zu ziehen — weshalb dann die hl. Kongregation der Riten am 14. April 1877 es als Pflicht empfand, die authentische Ausgabe als solche in Schutz zu nehmen, — ebenso vermeinten nach dem Breve Leos XIII. noch einige Persönlichkeiten, dass es ihnen — statt vielmehr dem Streit ein Ende zu machen — noch frei stehe, die Ratschläge und Dekrete in Betreff des durch die ständige Theorie und Praxis der römischen Liturgie erprobten Kirchengesanges zu vernachlässigen. Ja es erhob sich nach dem Erscheinen der kirchlichen Choralbücher und der glücklichen Durchführung dieser Angelegenheit der Streit sogar mehr denn je; insbesondere musste auf dem kirchenmusikalischen Kongress zu Arezzo i. J. 1882 eine heftig auftretende Kritik alle jene mit Trauer erfüllen, die mit Fug und Recht glauben, in der Frage der Einheit des Kirchengesanges einzig und allein dem hl. Stuhle gehorchen zu sollen. Als aber jene Teilnehmer am Kongresse von Arezzo ihre Beschlüsse oder Wünsche in dieser Beziehung nicht nur der Öffentlichkeit übergaben, sondern wohl formuliert auch Seiner Heiligkeit Papst Leo XIII. unterbreiteten, so überwies der heil. Vater in Anbetracht der Wichtigkeit der Sache und aus Fürsorge für die Einheit und Würde des Kirchengesanges, besonders des gregorianischen Cantus, jene Beschlüsse oder Wünsche zur Prüfung einer von ihm aus Kardinälen der Ritenkongregation erwählten Spezialkommission. Nach reiflicher Überlegung und Einholung des Gutachtens hervorragender Männer fassten dieselben ohne jedes Zögern folgenden Beschluss: „Die vom Kongress von Arezzo im letztverflossenen Jahre ausgesprochenen und von demselben dem apostolischen Stuhle vorgetragenen Beschlüsse oder Wünsche, betreffend die Zurückführung des liturgischen gregorianischen Gesanges zur alten Tradition, können, so wie sie lauten, nicht angenommen noch gutgeheissen werden. Denn wenngleich es den Pflegern des Kirchengesanges stets erlaubt gewesen ist und freigestanden hat und ebenso für die Folge freistehen und erlaubt sein wird, aus

wissenschaftlichen Gründen zu erforschen, welche die uralte Form des besagten Kirchengesanges, und welche in der Folge seine Entwicklungsphasen gewesen sein mögen — gerade so wie in Bezug auf die alten Riten der Kirche und die sonstigen Teile der Liturgie hochgelehrte Männer in sehr lobenswerter Weise zu erörtern und zu forschen gepflogen haben — so sei nichts desto weniger als authentische und rechtmässige Form des gregorianischen Gesanges heutzutage nur diejenige zu betrachten, welche auf Grund der Anordnungen des Konzils von Trient durch Paul V. und Pius IX. hochseligen Andenkens und durch Seine Heiligkeit Papst Leo XIII., sowie durch die Kongregation der heiligen Riten, in der jüngst veranstalteten Ausgabe gutgeheissen und bestätigt worden als diejenige, welche allein jene Weise des Gesanges enthält, deren sich die römische Kirche bedient. Deshalb dürfen in Bezug auf diese Authenticität und Rechtmässigkeit bei denjenigen, welche der Autorität des apostolischen Stuhles aufrichtig beipflichten, weder Zweifel noch weitere Erörterungen mehr stattfinden."

Gleichwohl konnte man in den letzten Jahren wahrnehmen, wie aus verschiedenen Gründen die alten Schwierigkeiten wieder hervorgeholt wurden, ja sogar neue Streitigkeiten hinzukamen, welche sowohl die Echtheit dieser Ausgabe selbst, als insbesondere jene des darin enthaltenen Cantus sei es entkräften oder doch angreifen wollten. Andererseits fehlte es auch nicht an solchen, die aus dem Wunsche nach Einheit des Kirchengesanges, der die Päpste Pius IX. und Leo XIII. zu der ausserordentlichen Empfehlung veranlasst hatte, den Schluss zogen, dass alle anderen Gesangsweisen, wie solche in einzelnen Kirchen schon seit langem üblich sind, ganz verboten wären. Um nun über diese Zweifel besseres Licht zu verbreiten und fortan jede Ungewissheit auszuschliessen, unterbreitete Se. Heiligkeit diese Angelegenheit einer Plenarversammlung der Kardinäle der Ritenkongregation, welche in den am 7. und 12. Juni abgehaltenen Sitzungen nach Zusammenfassung aller einschlägigen Punkte und anderer zugleich vorgelegten Fragen und nach reiflicher Überlegung einstimmig beschloss: „Die Verfügungen Pius' IX. hochsel. Andenkens durch Breve „Qui choricis" vom 30. Mai 1873, unseres hl. Vaters Leos XIII. durch Breve „Sacrorum Concentuum" vom 15. Nov. 1878 und die oben erwähnten Vorschriften der Kongregation der hl. Riten bleiben in Geltung." — Was aber die Freiheit betrifft, wonach einzelne Kirchen einen rechtmässig eingeführten und noch in Gebrauch befindlichen Gesang beibehalten können, so ermahnt die Kongregation alle kirchlichen Oberhirten und überhaupt alle Pfleger des Kirchengesanges auf das Dringendste, die vorgenannte Ausgabe im Interesse der Einheit des kirchlichen Gesanges in der hl. Liturgie thunlichst einzuführen, obwohl sie nach dem höchst weisen Verfahren des hl. Stuhles den einzelnen Kirchen dieselbe nicht geradezu befiehlt.

Nachdem aber über alle diese Verhandlungen durch den unterzeichneten Präfekten der Ritenkongregation dem hl. Vater Papst Leo XIII. getreuer Bericht erstattet worden, hat Seine Heiligkeit das Dekret der hl. Kongregation genehmigt, bestätigt und zu veröffentlichen befohlen am 7. Juli 1894.

L. ✠ S. Cajetanus Card. Aloisi-Masella, S. R. C. Præfectus.
Aloisius Tripepi, S. R. C. Secretarius.

Index alphabeticus

cantionum et rerum liturgicarum Sacerdotibus et Clericis convenientium.

Inhaltsverzeichnis.

Corrigenda.

S. 5, 5. Anm., 1. Zeile ist nach „perfecta“ das Wort „cognoscitur“ einzuschalten.

S. 151 ist beizufügen, dass eine „Herz-Jesu-Litanei“, welche der Heil. Stuhl am 5. Nov. 1898 für alle Diözesen, welche die Einführung derselben verlangten, approbiert hat, seit Mai 1899 für die ganze Kirche ausgedehnt worden ist. Eine offizielle Melodie zu derselben ist noch nicht approbiert; zwei Choralweisen (im I. und VI. Ton) veröffentlichte der Verfasser dieses Lehrbuches mit Orgelbegleitung bei Fr. Pustet.